

# **Proosasta sarjakuvaksi: dramaturginen metodi.**

**Lauri Ahonen**

26.03.2012, Helsinki

Taiteen maisterin opinnäytetyö  
Graafisen suunnittelun koulutusohjelma,  
Visuaalisen kulttuurin osasto,  
Taideteollinen Korkeakoulu,  
Aalto-yliopisto, Helsinki

### ***Kiitokset***

*pikkuveljelleni Jaakolle  
työni taiteelliselle osuuden ohjaajalle Ville Tietäväiselle  
teoreettisen osuuden ohjaajalle Riikka Pelolle  
avovaimolleni Hanna Lukalle  
työhuone Kirstulle  
somethingawful.com-verkkofoorumin jäsenille  
Aalto-yliopiston Taideteolliselle korkeakoululle*

## Sisältö

|  |    |
|--|----|
| <b>0. Kiitokset</b>                                      | 2  |
| <b>1. Esipuhe</b>  | 4  |
| <b>2. Mikä on kertomus ja mistä se rakentuu?</b>         | 6  |
| 2.1 <i>Närhen muotokuvan</i> kertomus pähkinänkuoressa   | 7  |
| 2.2 Aristoteleen tragedia draamallisen toiminnan mallina | 8  |
| 2.3 Juoni  | 8  |
| 2.4 Henkilöhahmot  | 10 |
| 2.5 Teemat   | 11 |
| 2.6 Diktio, khorus ja spektaakkeli                       | 11 |
| 2.7 Jännitteet ja tapahtumat                             | 12 |
| <b>3. Kuvan semiotiikasta sarjakuvassa</b>               | 14 |
| <b>4. Käsikirjoituksen purku</b>                         | 16 |
| 4.1 Kohtaus 1: alku                                      | 16 |
| 4.2 Kohtaus 2: nousevaa toimintaa                        | 17 |
| 4.3 Kohtaus 3: peripeteian viritys                       | 18 |
| 4.4 Kohtaus 4: Pikku Närhen toiminnan muutos             | 19 |
| 4.5 Kohtaus 5: kliimaksi                                 | 20 |
| 4.6 Kohtaus 6: lukijan palkitseminen anagnoriksella      | 22 |
| 4.7 Kohtaus 7: laskevaa toimintaa                        | 23 |
| 4.8 Kohtaus 8: surullinen loppu                          | 24 |
| <b>5. Lyhyesti sarjakuvakerronnasta</b>                  | 25 |
| 5.1 Johdanto sarjakuvan dramaturgiseen analyysiin        | 25 |
| 5.2 Kohtaus 1 kuvina                                     | 26 |
| 5.3 Kohtaus 2 kuvina                                     | 28 |
| 5.4 Kohtaus 3 kuvina                                     | 29 |
| 5.5 Kohtaus 4 kuvina                                     | 30 |
| 5.6 Kohtaus 5 kuvina                                     | 32 |
| 5.7 Kohtaus 6 kuvina                                     | 34 |
| 5.8 Kohtaus 7 kuvina                                     | 35 |
| 5.9 Kohtaus 8 kuvina                                     | 35 |
| <b>6. Yhteenveto</b>                                     | 37 |
| <b>7. Lähdeluettelo</b>                                  | 39 |
| <b>8. Liite: Närhen muotokuva, alkuperäinen kertomus</b> | 40 |

## 1. Esipuhe

Tein maisterin tutkinnon opinnäytetyöni taiteellisenä osuutena 129-sivuisen sarjakuva-albumin (Ahonen&Ahonen, 2012). Sarjakuva kertoo pienestä närhestä, joka asuu suuressa talossa yksin sairaan äitinsä kanssa. Talon ulkopuolella pikku närhi ei ole koskaan käynyt, siitä äiti on pitänyt huolen.

Sarjakuva opinnäytetyönä on graafisen suunnittelun osastolla suhteellisen suosittu valinta. Muun muassa Tommi Musturi (Musturi, 2006) ja Petteri Tikkanen (Tikkanen, 2006) tekivät maisterin tutkinnon opinnäytetyönsä samasta aiheesta. Heidän ja muidenkin sarjakuvan tehneiden lopputöiden akateemiset osuudet ovat poikkeuksetta olleet sarjakuvan piirtämisen prosessiin keskittyviä kuvauksia. Sarjakuvan dramaturgiasta ei ole tehty osastolla opinnäytetyötä.

Oma sarjakuvani perustuu veljeni kirjoittamaan lyhyeen kertomukseen *Närhen muotokuva* (8. Liite: *Närhen muotokuva*, alkuperäinen kertomus), ja piirtämisen sijaan sen luomisessa haastavin ja mielenkiintoisin osuus oli tekstikerronnan kääntäminen kuvakerronnaksi. Vaikka kertomukset sisältävät paljon samoja elementtejä, ja niiden juoni kulkee osapuilleen samalla tavalla eteenpäin, eivät ne ole suoraan toisiinsa verrattavissa muuten kuin lukijoiden elämysten samankaltaisuuden kautta.

Suoraa adaptaatiota prosessi ei ollut, eikä sen tavoitteena ollut tekstin dramatisointi, vaan kokonaan uuden kerronnan rakentaminen alkuperäistä hyödyntäen. Aluksi teksti purettiin raa'aksi tarina-aineistoksi, jossa linjattiin päähenkilöt, tapahtumat, jännitteet, teemat ja niin edelleen. Kuvakerronnan mahdollisuudet ja rajoitteet mielessä pitäen tästä aineistosta rakennettiin käsikirjoitus, joka asultaan muistutti hyvinkin paljon elokuvakäsikirjoitusta. Alkuperäinen teksti saattoi todeta asioita suoraan, esimerkiksi kuvata päähenkilön tunnetiloja tai johtopäätöksiä suoraan tämän ajatuksia esittämällä. Käsikirjoituksessa kaikki lukijalle välittyvä piti saattaa tapahtumien tai toiminnan muotoon, koska pyrittiin siihen, että kaikki kerronnan kannalta tärkeä pystyttäisiin esittämään kuvakerronnan mahdollisuuksia tehokkaasti hyödyntäen.

Koska käsikirjoitus oli kuvaus lineaarisesti etenevistä tapahtumista, pystyttiin sitä käyttämään sarjakuvan raakamateriaalina. Käsikirjoitus oli siis samankaltainen raakamateriaali kuvakerronnalle, kuin mitä alkuperäinen teksti oli käsikirjoitukselle.

Pyrin opinnäytetyössäni alkuperäistä tekstiä ja valmista sarjakuvaa analysoimalla avaamaan käyttämäni metodia. Teoreettinen viitekehys tulee mukaan siis jälkikäteen, jotta voisin luoda ymmärrettävän mallin sille, miten tekstin draamallinen merkitys on mukaillen tehty kuvakerronnaksi. Analyysia tehdään jälkikäteen, jotta voitaisiin esittää, miten kertomus on konstruoitu uudelleen. Tutkimuskysymyksenä opinnäytetyölle voidaan pitää sitä, onko mahdollista purkaa tarinakokemuksen synnyttävät elementit alkuperäisestä tekstistä, ja järjestellä ne uudestaan kuvakerronnaksi niin, että tuloksena on alkuperäisen kaltainen tarinakokemus.

Tunnettuutensa ja yksinkertaisuutensa vuoksi päädyin käyttämään Aristoteleen *Runousoppia* mallini pohjana (Aristoteles, 1997). Se ei ole teoreettinen malli draamasta, vaan pikemminkin oppi siitä, miten tehdä draamaa. Se on kuitenkin luonut teoreettiset perusteet draaman rakenteille, joita hyödynnetään laajalti nykyisinkin mm. elokuvissa. Keskeistä opissa on juonen rakentaminen, mikä on myös oman metodini punainen lanka.

Lainaan myös narratologi Seymour Chatmanilta diskurssin ja tarinan käsitteet (Chatman, 1980). Käytän lisäksi soveltaen muutamia dramaturgi John O'Toolen ajatuksia jännitteestä laajentaakseni malliani niin, että pystyn purkamaan alkuperäisen tekstin niihin osiin, jotka tuottavat draamallista merkitystä juonen välityksellä (O'Toole, 1992).

Aristoteles ja O'Toole käsittelevät teatteria, mutta molempien mallit soveltuvat mielestäni hyvin sekä teksti- että kuvakerronnan analyysiin. Mielestäni malleja voidaan käyttää hyvin sarjakuvan, oopperan tai elokuvan tutkimiseen, sillä niiden vastaanottamisen prosessit ovat joka tapauksessa tärkeimmässä mielessä samanlaisia – fokus siirtyy eteenpäin todellisessa ajassa välittäen draamallista merkitystä, median puitteista riippumatta.

Esittelen nämä viitekehykset luvussa kaksi, ja puran alkuperäistä tekstiä sitä mukaa, kun tuon mukaan uusia käsitteitä. Tämän jälkeen käyn läpi ajatuksiani kuvan semiotiikasta selventääkseni sarjakuvan kerronnan mahdollisuuksia ja rajoitteita, koska käsikirjoitus on tuotettu niiden ehdoilla. Luvussa neljä käyn läpi käsikirjoitusta kohtaus kohtaukselta, ja katson, miten alkuperäisen tekstin jännitteet, tapahtumat ja lopulta niistä nousevat teemat toteutuvat. Luvussa viisi vertaan valmista sarjakuvaa käsikirjoitukseen, ja tutkin miten samat jännitteet, tapahtumat ja teemat välittyvät kuvakerronnalla.

Viimeinen luku nostaa esiin sarjakuvan ja alkuperäisen tekstin merkittävimmät erot, ja tutkii, miltä osin tarinakokemuksia voidaan pitää samankaltaisina. Luku esittelee metodin tiivistettynä.

## 2. Mikä on kertomus ja mistä se rakentuu?

Mikä tahansa teksti ei ole kertomus. Jotta teksti voi esittää kertomuksen, sen pitää kertoa jostain, mikä tapahtui. Yksittäinen tapahtuma ei kuitenkaan riitä – ”Maailman viimeinen ihminen istui huoneessa” ei ole vielä kertomus, mutta ”Maailman viimeinen ihminen istui huoneessa. Ovessa oli lukko” (Ron Smith, 1957) on. Kerronnan esittävän tekstin, eli narratiivin, pitää siis esittää peräkkäin sarja toisiinsa kytkeytyviä tapahtumia (*Oxford English Dictionary Online*, 2007).

Juonellisessa kertomuksessa tapahtumat johtuvat toisistaan. Sen tapahtumien syy-seuraussuhteet ja järjestys on määritelty, ja näitä yhdessä nimitetään juoneksi. Juoni tarkoittaa siis kertomuksen tapahtumien kulkua. Juonellinen kertomus edellyttää kausaliteettia, eli sen tapahtumien tulee olla loogisessa yhteydessä toisiinsa. ”Kuningas kuoli ja kuningatar kuoli suruun” (Forster, 1956) on kuuluisa yhden lauseen esimerkki juonellisesta kertomuksesta – kuningattaren kuolema seuraa kuninkaan kuolemaa.

Jotta tekstin kertomusta voidaan tutkia, pitää sen sisältöä ja muotoa pystyä tutkimaan erikseen. Käytännössä narratiivit nostavat esille joitain tapahtumia, koska niillä on tehokkaampi luoda merkitystä, ja jättävät toisia asioita huomiotta. Tapahtumien eristämistä varten tarvitaan kahtiajako kerrottuun tarinaan, eli siihen, mitä kertomuksessa tapahtuu, ja kerrontaan, eli siihen, miten kertomus kerrotaan. Toisin sanoen narratiivin kertoma tarina pitää pystyä eriyttämään narratiivin käyttämistä painotuksista.

Kerrottu tarina on käsite, millä tarkoitetaan kerrottuja tapahtumia kronologisessa järjestyksessä. Venäläiset formalistit käyttivät tästä termiä *fabula* (Cobley, 2005, 2), mikä tarkoittaa kertomuksen raakamateriaalia, eli tapahtumia, jotka kerronnalla muutetaan kertomukseksi. Fabulan ohella he käyttivät termiä *sjuzet* (Cobley, 2005, 2), eli juonta, kuvaamaan tapaa, miten kertomus on kerrottu. Esimerkiksi ”*Citizen Kane*” -elokuva (1941) alkaa päähahmon kuolemalla, ja takaumien ja journalistin tutkimuksen kautta kerrotaan Kanen elämäntarina. Kertomuksen fabula on Kanen elämäntarina kokonaisuudessaan, ja sjuzet (juoni) niistä valitut esitettävät jaksot ja niiden järjestys elokuvakerronnassa. Citizen Kanen kerronta on se muoto, millä sjuzet välitetään, eli sen elokuvakerronnan ilmiasu ja keinot.

Mielestäni täsmällisimmän kahtiajaon tarjoaa narratologi Seymour Chatman, joka käyttää termejä diskurssi ja tarina (Chatman, 1978, 19). Hänen mukaansa tarina on olemassa vain abstraktilla tasolla, ja mikä tahansa sen manifestaatio pitää sisällään ne osat ja järjestyksen, mitä diskurssi esittää lukijalle sen välineen keinoin, mikä on käytössä. Chatmanin tarkoittama tarina voidaan siis kertoa monin eri tavoin kerrotun tarinan muuttumatta – riippumatta välineestä tai kerrontaan päätyneistä osista.

Koska aion muokata proosanarratiivin kertoman tarinan sarjakuvanarratiiviksi, tarvitsen Chatmanin ja venäläisten formalistien esittelemät käsitteet voidakseni käsitellä kertomuksen taustoja ja sen kerrontaa erikseen. Käsittely ei edellytä, että juoni, tai tapahtumien kulku, säilyy samankaltaisena. Alkuperäisen tekstin kertoman tarinan voisi kertoa erilaisella juonella, eli tapahtumat voisi järjestää Citizen Kanen tapaan eri järjestykseen, kuin missä ne kerrotussa tarinassa tapahtuvat. Lopullisen sarjakuvan ja alkuperäisen tekstin juonet ovat kuitenkin samanlaisia, kummankaan tapahtumien kulku ei järjestykseltään poikkea kerrotun tarinan tapahtumien järjestyksestä. Voitaisiin siis katsoa, että olen siirtänyt proosan juonen sarjakuvakerrontaan. Se on kuitenkin tapahtunut sattumalta – alkuperäisen tekstin fabula oli luontevaa järjestää sarjakuvakerronnaksi samalla tapahtumien kululla kuin tekstinkin.

## 2.1 *Närhen muotokuvan kertomus pähkinänkuoressa*

Jaolla diskurssiin ja tarinaan voidaan pikkuveljeni alkuperäistä tekstiä, *Närhen muotokuva*, pitää sen diskurssin ilmentymänä, eli Pikku Närhen kerrottuna tarinana proosamuotoisessa narratiivissa. Jotta sama kertomus voitaisiin kertoa sarjakuvassa, täytyy diskurssi purkaa esiin *Närhen muotokuvan* proosanarratiivista. Pyrin kohti Chatmanin tarkoittaman diskurssin kaltaista tarina-aineistoa, ja esittelen tässä lyhyesti pikkuveljeni tekstin kertomaa tarinaa, juonta ja sen teemoja, jotta on selvää, mistä lähtökohdasta sitä lähdetään muodostamaan.

*Närhen muotokuvassa* Pikku Närhi asuu äitinsä kanssa ulkomaailmalta eristäytyneenä suuressa kartanossa. Kartano kertoo suvun menneestä loistosta, se on suuri ja rikkaasti kalustettu talo, jonka seinillä riippuu mahtavien ja arvokkaiden närhien muotokuvia. Äiti on vanha ja sairas, Pikku Närhi pelokas pieni lapsi, joka ei ole koskaan käynyt talon ulkopuolella.

Pikku Närhi rakastaa äitiään ja pitää tästä huolta, mutta on myös utelias ulkomaailmaa kohtaan. Äiti kertoo tämän kysyessä ulkomaailmasta pelottavia tarinoita Pahoista Närhistä, ja lietsoo Pikku Närhen pelkoja. Pikku Närhi häpeää pelkojaan, ja vertaa itseään arvokkaiden närhien muotokuihin. Hän haluaisi olla rohkeampi, ja pystyä suojelemaan äitiään.

Pikku Närhi kuuntelee peläten ääniä talon ulkopuolelta, peittää ikkunoita ja värisee piilossa. Kun talon ovelle viimein kolkutetaan, Pikku Närhi kerää rohkeutensa ja avaa ulko-oven. Oven toisella puolella on samanlainen rappeutunut kartano, kuin Pikku Närhen kotona, ja kolkuttaja on pieni ja pelokas Toinen Närhi, samanlainen kuin Pikku Närhikin.

Pikku Närhi ei pysty ymmärtämään Toisen Närhen hätää, vaan huutaen vihasta nokkii tältä silmät päästä. Hän menee kertomaan äidilleen mitä tapahtui, mutta äiti on tällä välin kuollut. Tätäkään Pikku Närhi ei pysty ymmärtämään, koska äiti ei ole lastaan siihen varustanut. Pikku Närhi viettää lopun elämänsä suljetussa kartanossaan yksin, täysin mielenkiintonsa ulkomaailmaa kohtaan menettäneenä. Tyhjä kartano peittyy tomuun. Sen seinällä on uusi muotokuva, joka esittää Pikku Närheä siipiinsä kääriytyneenä, pelokkaana ja haavoittuvana.

Kertomuksen aiheena pidän sukupolvelta toiselle periytyvää pahaa, ja sen teemana epäonnistumista - Pikku Närhi epäonnistuu aikuistumisessa, koska äiti ei ole halunnut sen tapahtuvan, vaan on pyrkinyt pitämään tämän luonaan. Kertomuksen pääväittämänä pidän sitä, että pelko tunteimatonta kohtaan muuttuu aina vihaksi.

*Närhen muotokuva* muistuttaa perinteistä satua siinä mielessä, että sen kerronta on verrattain yksinkertaistettua ja tiivistettyä. Lisäksi siinä esitellään sankari, Pikku Närhi, ja sankarin koi-tos, kotoa lähteminen. Saduissa tämä on yleensä ainoa jännitettä luova kerronnallinen elementti, jonka tehtävä on myös esittää moraalinen opetus. Sankari joko tuhoutuu epäonnistuessaan, koska toimii moraalisesti väärin, tai onnistuu, koska toimii moraalisesti oikein. *Närhen muotokuvassa* sankari kuitenkin toimii oikein, ja epäonnistuu silti. Tarinankerronnan kannalta tässä vain lisätään yksi jännite – lukija odottaa sankarin onnistuvan, ja voitonriemun sijaan joutuukin kokemaan pelkoa ja sääliä.

Laadullisempien ominaisuuksien ja yksittäisten tapahtumien merkityksen tai kerronnan tarkempaan analyysiin ei jako diskurssiin ja tarinaan riitä. Toisin sanoen tarvitaan malli *Närhen muotokuvan* diskurssiaineiston rakentamiseksi. Tämän mallin pohjaksi olen valinnut Aristoteleen tragedian opin, koska alkuperäinen teksti on teemoiltaan traaginen, ja koska oppi keskittyy draamallisen toiminnan esittämiseen, eli samaan, mitä sarjakuva tekee kuvallisesti. Opissa on kyse myös juonen rakentamisesta draamallisen toiminnan ehdoilla, ja juuri tämä ajatus on taustalla sekä narratologisessa teoriassa, että metodissani.

## 2.2 Aristoteleen tragedia draamallisen toiminnan mallina

Aristoteleelle tragedia on toiminnan esittämistä ”todenmukaisuuden tai vääjäämättömyyden” lain mukaan (Aristoteles, 2008, 7). Toiminta on draaman henkilöiden välillä tapahtuvaa toimintaa, ei siis fyysistä toimintaa, vaan sitä, miten henkilöt pyrkiessään omiin päämääriinsä päätyvät ristiriitaan toistensa kanssa. Draamallinen narratiivi on siis esitys kertomuksen henkilöiden toiminnasta juonellisessa, eli syy- ja seuraussuhteiden varassa mielekkäästi esitettyjen tapahtumien, muodossa.

Kun Aristoteles määrittelee, mistä hyvä tragedia koostuu, tulee hän purkaneeksi ne kertomuksen elementit, mitkä yhdessä tuottavat tragedian esittävän toiminnan. Aristoteleen tragedia on ennemminkin oppi hyvästä tragediasta, kuin malli tragedialle, mutta se esittelemiä rakenteellisia perusteita voidaan käyttää teoreettisen mallin tapaan. Klassisessa tragediassa kerronta välittyy toiminnan esittämisen kautta, eli kaikki toiminta ja sen järjestys yhdessä muodostavat kertomuksen juonen.

Omaan dramaturgisen metodini avaamiseen Aristoteleen oppi sopii siksi, että *Närhen muotokuvassa* käsitellään ensi sijassa traagisia teemoja, ja sen juonessa on paljon yhtäläisyyksiä klassiseen tragediaan sellaisena, kuin Aristoteles sen esittää. Lisäksi koska metodissani on kyse juonen rakentamisesta toiminnan välityksellä, on malli, jossa draamallisen toiminnan rooli on juonen välittäminen siihen erityisen sopiva.

Tunnistamalla tragedian rakenteelliset ja muut elementit alkuperäisestä tekstistä voidaan siis löytää ne osat, jotka vaaditaan sen kertomuksen esittämiseen sarjakuvana, eli toiminnan kuvalisena esittämisenä.

Käyn tässä luvussa läpi Aristoteleen tragedian määritelmää, ja avaan *Närhen muotokuvan* kerroksen rakennetta sen avulla. Tavoitteena on tunnistaa ne tekstin kerroksen välittämät draamalliset peruselementit, jotka halutaan siirtää sarjakuvakerrontaan.

## 2.3 Juoni

Aristoteles määritteli tragediaan kuuluvan kuusi osaa - juoni, henkilöhahmot, sanelu, ajatus, speaktaakkeli ja melodia (Aristoteles, 2008, 7). Näistä tärkein on juoni. Aristoteleen mukaan juoni on ”tapahtumien järjestely”, eli ei itse kerrottu tarina, vaan rakenne ja tapa, jolla ne esitetään yleisölle (Aristoteles, 2008, 8). Juonen tulee olla ”kokonaisuus”, eli siinä tulee olla alku, keskikohta ja loppu (Aristoteles, 2008, 8).

### FREYTAGIN KOLMIO

Juoni, jolla on toiminnan yhtenäisyys.

### KESKIKOHTA

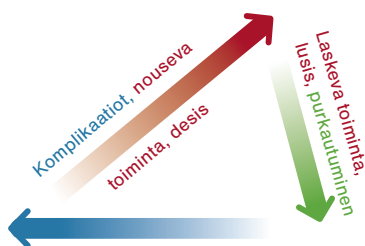
Kliimaksi, kriisi, käänne, peripeteia  
Painotetaan syitä ja seurauksia

### ALKU

Esittelevä hetki,  
painotetaan seurauksia

### LOPPU

Lopputulos, painotetaan  
syitä, ei seurauksia.



Kuva 1: Freytagin kolmio. Saksalaisen kriitikon Gustav Freytagin teoksessaan *Technik des Dramas*, (1893), esittelemä lyhyiden tarinoiden analyysin metodi tunnetaan Freytagin kolmiona. Kuva on mukailtu versio Freytagin alun perin esittämästä kuviosta.



Juoni on omassa työssäni erittäin tärkeä käsite, sillä kaikki tekstistä purettavat elementit ja tapahtumat puretaan siksi, että niillä voitaisiin muodostaa uusi, toiminnalla esitettävä juoni. Eli juoni rakennetaan draaman keinoja soveltaen alunperin proosan keinoin esitetyn tarinan pohjalta.

Alun tulee aloittaa syy-seuraus-ketju ilman, että se on riippuvainen aiemmista tapahtumista. Eli alun syillä ei ole juonen kannalta niin paljon merkitystä, kuin sen vaikutuksella myöhempisiin tapahtumiin. Se myös esittelee peruskonfliktin. Keskikohdan, tai *kliimaksin* tulee olla aiempien tapahtumien aiheuttama, ja sen täytyy myös tuottaa tapahtumat, jotka johtavat kertomuksen loppukohtaan. Lopun tulee ratkaista alun esittämä tilanne. Aristoteles kutsuu syy-seuraus-ketjua, mikä johtaa alusta kliimaksiin *desikseksi*, Freytagin terminologiassa (Freytag, 1893, 2.2) käytetään termiä nouseva toiminta. Lopun nopeatahtinen tapahtumien purkautuminen taas on *lusis*, Freytagille laskeva toiminta (kuva 1). Nousevalla toiminnalla tarkoitetaan siis peruskonfliktin kehittymistä kohti kliimaksia, ja laskevalla toiminnalla sen ratkeamista kliimaksin jälkeen.

Juonen tulee olla ”täydellinen”, eli sillä pitää olla ”toiminnan yhtenäisyys” (Aristoteles, 2008, 8). Aristoteleen mukaan juoni on ”tapahtumien järjestely”, eli ei itse kerrottu tarina, vaan rakenne ja tapa, jolla ne esitetään yleisölle (draamallisen) toiminnan välityksellä (Aristoteles, 2008, 8). Tällä Aristoteles tarkoittaa, että juonen tulee itse sisältää kaikki tarvitsemansa tapahtumat, ja tapahtumien tulee kytkeytyä toisiinsa sisäisestä pakosta. Eli esimerkiksi *Deus ex machinan* läsnäolo tarkoittaa, että juonta ei voi pitää Aristoteleen määritelmän mukaan täydellisenä.

Aristoteleen mukaan hyvällä juonella pitää olla tiettyjä laadullisia ominaisuuksia. Mitä pitempi, mutkikkaampi ja merkityksellisempi, sitä parempi. Juonen sisältämien merkitysten pitäisi myös olla yleisesti tunnettuja ja tulkittavissa. Lisäksi mutkikkaammassa, eli Aristoteleen mukaan paremmassa juonessa on mukana sekä ”aikomusten kääntyminen”, *peripeteia*, ja ”tunnistus”, *anagnorisis*, joka johtaa siihen (Aristoteles, 2008, 11). Peripeteia on se hetki, kun henkilöhahmo tuottaa pyrkimyksillään johonkin tavoitteeseen sen vastakohdan. Anagnorisis taas hetki, jolloin hahmo saa tietoonsa jotain oleellista, mikä johtaa väistämättä peripeteiaan. Peripeteia ja anagnorisis ovat toiminnasta aiheutuvia juonen osia.

*Närhen muotokuvan* alku luodaan henkilöiden välisten suhteiden ja ympäristön esittelyllä. Kartanon tehtävä on paitsi korostaa menneellä loistollaan Pikku Närhen surkeutta, myös rakentaa syy sille, miksi Pikku Närhi yrittää olla rohkeampi. Äidin tehtävä alussa taas on huonolla kunnollaan luoda syy sille, miksi Pikku Närhen pitää pysyä kartanossa, ja ristiriita tämän velvollisuuden ja ulkomaailmaa kohtaan koetun uteliaisuuden välille.

Kliimaksissa, tai keskikohdassa Pikku Närhi tappaa Toisen Närhen, vaikka halusi vain suojella äitiään ja itseään pahoilta närhiltä. Peripeteia on juuri tämä käänne, mitä ennen Pikku Närhen olisi mahdollista auttaa Toista Närheä, ja jossa Pikku Närhi jättää epäilyt sikseen ja murhaa Toisen Närhen. Hetkessä, jona murha tapahtuu, tapahtuu siis myös muutos päähenkilössä. Äidin Pikku Närhelle maalailevat uhkakuvat Pahoista Närhistä ja Pikku Närhen pelonsekainen ikkunoiden peittely ja kuuntelu ovat tähän hetkeen johtavaa nousevaa toimintaa, eli päähenkilön pyrkimysten tielle tulevien esteiden viritystä.

Anagnoriksen kaltainen tunnistus tapahtuu poikkeuksellisesti peripeteian jälkeen, kun Pikku Närhi löytää äitinsä ruumiin – lukijalle tehdään selväksi, että Pikku Närhi jollain tasolla ymmärtää tapahtuneen, mutta kieltäytyy käsittelemästä sitä. Tunnistuksen merkitys tässä on kertoa lukijalle Pikku Närhen kyvyttömyydestä käsitellä uusia, tuntemattomia asioita. Se ei ole murhatyöhön johtava tunnistus, mutta sen kerronnallinen rooli on samankaltainen – ymmärrys ja sen hylkääminen tekevät peripeteian murhatyöstä traagisemman.

Lopussa kartano peittyy tomuun. Äidin kuolema, Pikku Närhen mielenkiinnon menetys ulkomaailmaa kohtaan ja lopulta muotokuvan ilmestyminen seinälle ovat laskevaa toimintaa, eli päähenkilön pyrkimysten epäonnistumisen kuvausta. Kaikki on seurausta alun tilanteesta.

## 2.4 Henkilöhahmot

Toiseksi tärkein asia Aristoteleen mallissa ovat henkilöt. Täydellisessä tragediassa hahmojen syyt toimia ovat osa syy-seurausketjua, jotka tuottavat yleisössä sääliä ja pelkoa. Päähenkilön tulisi olla kuuluisa ja menestyvä, jotta hänen tilanteensa muutos olisi hyvästä huonoksi. Muutoksen tulisi tapahtua ”traagisen vian” (tai virheen) kautta, eli ei paheen, vaan viattoman väärinymmärryksen tai ominaisuuden myötä. Aristoteleen mukaan ”sääli herää ansiottoman epäonnen, pelko epäonnen, jota samaistuttava hahmo herättää myötä” (Aristoteles, 2008, 12). Ideaalisessa tragediassa päähenkilö aiheuttaa itse oman epäonnensa, ei koska on syntinen tai moraalisesti heikko, vaan koska ei tiedä tarpeeksi. Traagisen vian merkitys on siis niissä tapahtumissa, jotka vääjäämättömästi siitä seuraavat. Peripeteiassa traaginen vika aiheuttaa sen, että henkilö tietämättömyyttään tekee jotain päinvastaista, mitä aikoi.

Aristoteleen mukaan henkilöhahmojen pitäisi olla moraalisesti hyviä, tyypilleen uskollisia, realistisia, johdonmukaisia, ja idealisoituja; eli parempia, kuin tosielämän hahmot (Aristoteles, 2008, 15). Tyypilleen uskollinen tarkoittaa, että hahmoilla on vain tyypilleen sopivia ominaisuuksia – sotilas voi olla urhea, mutta ei nainen. Johdonmukaisuus taas sekä sitä, että hahmojen motivaatiot ja persoonallisuus pysyvät muuttumattomina näytelmän ajan, että hahmot toimivat kertomuksen esittämän fiktiivisen maailman logiikan mukaisesti.

Pikku Närhi ei ole kuuluisa eikä menestyvä. Heti alussa tehdään selväksi, että Pikku Närhi on menestyneempien, kuuluisien närhien jälkeläinen, eikä ole itse pystynyt samaan. Mutta Pikku Närhi on lapsi, eikä tässä mielessä epäonnistuja, koska lapsella ei ole ollut aikaa saavuttaa menestystä eikä kuuluisuutta. Pikku Närhi on tyypilleen uskollinen siinä mielessä, että traaginen vika, lapsen naivi luottamus äitiinsä, on lapselle tyypillinen. Pikku Närhi on myös moraalisesti hyvä, koska pyrkii kovasti pitämään äidistään huolta, ja pyrkimys rohkeuteen tulee halusta suojella äitiä. Pikku Närhestä ei tule eristynyttä murhaajaa moraalityttömyyden, vaan lapsen naivin luottamuksen kautta. Pikku Närhen traaginen vika määrittelee kertomuksen johtavan ajatuksen, pelon muuttumisen rohkeuden kautta viikoksi. Hahmo on siis johdonmukainen, koska alussa esitetyt ominaisuudet johtavat vääjäämättä lopun tapahtumiin.

Äiti on vanha ja sairas, eikä pysty liikkumaan sängystään. Jää epäselväksi, pitääkö äiti Pahoja Närhiä itse todellisena, vai kuvaako ulkomaailmaa pahana paikkana pitääkseen Pikku Närhen luonaan. Joka tapauksessa äidin vastaava traaginen vika on halu suojella Pikku Närheä, ja kykenemättömyys nähdä suojelunsa seurauksia. Äitiä ei voida välttämättä pitää moraalisesti hyvänä, koska voidaan katsoa, että Pikku Närhelle valehtelu on pahantahtoista mukavuudenhalua. Kuitenkin äiti on tyypilleen uskollinen – valehtelu on johdonmukaista, koska äiti on täysin riippuvainen Pikku Närhestä vanhuutensa vuoksi.

Kumpikaan hahmoista ei ole aivan realistinen. Katsoisin kuitenkin, että realismisuuden edellytys tarkoittaa niiden kannalta sitä, että hahmot ovat uskottavia esitetyn fiktiivisen maailman puitteissa. Hahmot nojaavat faabeleiden ja satujen konventioihin, joissa on aivan uskottavaa esittää puhuvia eläimiä. Realistisuutta pitäisi siis edellyttää siinä kontekstissa. Johdonmukaisuuden edellytys tarkoittaa hahmojen kannalta samaa kuin realismisuudenkin, eli että hahmojen motiivit toimia ja toiminta eivät ole missään kerronnan kohdassa epäuskottavaa. Toisin sanoen jos lukija ei pysähdy lukemisen aikana ihmettelemään, miksi hahmot toimivat juuri näin, tai miksi niillä on tietynlaisia ominaisuuksia, ovat ne sekä realistisia, että johdonmukaisia omassa viitekehityksessään.

Toinen Närhi on sivuhahmo, jonka motiiveja ei avata, ja joka esitellään vasta kliimaksin aikana. Toinen Närhi on siis pikemminkin Pahojen Närhien osalla osa tuntematonta ulkomaailmaa, jota käsitellään Pikku Närhen ja äidin näkemysten kautta.

## 2.5 Teemat

Kirjallisuudessa teema eli perusajatus tarkoittaa sitä, mitä aiheesta sanotaan. Teoksen aihe voi esimerkiksi olla murha, mutta teemoina esimerkiksi kosto, rakkaus, mustasukkaisuus, ystävyys tai petos. Teema kertoo teoksen keskeisen sanoman, eli teema kuvaa teoksen perusideaa. Yksi teos voi sisältää useita eri teemoja, sillä eri lukijat voivat tulkita samaa tekstiä eri tavoin.

Aristoteleelle kolmanneksi tärkein seikka tragediassa on ajatus: ”missä jonkin todistetaan olevan, tai ei olevan, tai ilmaistaan yleinen maksiimi” (Aristoteles, 2008, 26). Aristoteles ei kuvaile ajatusta kovinkaan paljoa, vaan keskittyy enemmän siihen, mitä puhe paljastaa puhujan moraalisisistä valinnoista. Mielestäni voidaan olettaa, että teemat sisältyvät tähän kategoriaan, koska niillä kertoja esittää Aristoteleen muotoilemalla tavalla omaa arvomaailmaansa.

*Närhen muotokuvan* teemat ovat ensi sijassa traagisia. Pikku Närhi haluaa olla rohkea, muotokuvien kuvaamien arvokkaiden närhien kaltainen, ja suojella itseään ja äitiään. Hän epäonnistuu, koska on täysin äidin johdateltavissa ja uskoo kyseenalaistamatta kaiken, mitä tämä hänelle kertoo. Kertomus antaa ymmärtää, että äiti pyrkii varoituksillaan pitämään Pikku Närhen luonaan. Tämä kuitenkin muuttuu tuhoavaksi voimaksi Pikku Närhen viattomuuden myötä. Kertomuksen aiheena on siis sukupolvelta toiselle periytyvä paha, ja sen teemana on epäonnistuminen - Pikku Närhi ei pysty rikkomaan tätä ympyrää.

Voidaan myös katsoa, että kertomus väittää, että luottamus ja halu suojella voivat ilman harkintaa tuottaa kauhean lopputuloksen. Jos äiti voisi antaa Pikku Närhen lentää pesästä, tai jos Pikku Närhellä olisi muita kasvattajia tai edes ystäviä, ei lopputulos olisi traaginen. Teemoina voidaan pitää myös eristymistä ja yksinäisyyttä sekä pelon tuhoavaa vaikutusta.

## 2.6 Diktio, khorus ja speaktaakkeli

Tärkeysjärjestyksessä viimeisinä Aristoteleellä on vielä kolme termiä, joista *diktio* kuvaa tehokasta puhetta, *khorus* kuoron roolia kerronnassa ja *speaktaakkeli* ”vaikuttavia efektejä, jotka ovat enemmän lavastajan, kuin runoilijan taidon tuotetta” (Aristoteles, 2008, 8).

Diktiossa, eli puheen muodossa Aristoteles painottaa samalla tavalla monimutkaisuuden kautta tulevaa rikkautta kuin juonessakin. Erityisesti metaforat ovat hyvän kirjoittajan merkki. Toisaalta Aristoteles ottaa kantaa käytettävän kielen ymmärrettävyyteen – vaikka jargon ja arvoitukset ovat vaikeammin ymmärrettäviä, voidaan niiden avulla rakentaa suurempia merkityksiä. Niitä ei kuitenkaan saisi käyttää niin, että ne jäävät epäselväksi. Tiivistettynä Aristoteles arvostaa tiivistettyä, tehokasta kerrontaa, joka on ymmärrettävää ja pystyy hienovaraisin keinoin välittämään paljon merkitystä (Aristoteles, 2008, 22).

Khorus on melkeinpä täysin antiikin klassiseen draamaan kuuluva käsite. Harvassa nykyisessä näytelmässä on taustakuoroa, vaikka jonkinlainen yhtäläisyys voidaan nähdä taustamusiikin tai orkesterin ja khoruksen välillä esimerkiksi elokuvassa ja oopperassa (Aristoteles, 2008, 19).

Speaktaakkelilla Aristoteles tarkoittaa draaman koko näytteillepanoa, kaikkea visuaalista, mikä luo kerrontaa. ”Vaikuttavilla efekteillä” tarkoitetaan kaikkea tavanomaisesta poikkeuksellisuudellaan eroavaa. Aristoteles edellyttää speaktaakkelilta, että sillä luodaan kerrontaa. Eli visuaalisen esillepanon, niiltä osin kuin se erottuu poikkeuksellisuudellaan, tulee liittyä saumattomasti kerrontaan ja nostaa esille sen kannalta oikeita asioita.

Kirjallisessa ilmaisussa hyvä diktio on yksinkertaisesti sujuvaa ja mielenkiintoista kieltä. Spektakkelin kaltaisia kerronnan tehosteita voidaan taas katsoa olevan sarjakuvassa olevat kuvatyylin valinnat ja tekniikka. Diktiolla voidaan myös viitata sarjakuvan dialogin esittämiseen, sekä tekstiin että puhekupliin kuvalliseen tyyliin ja typografiaan.

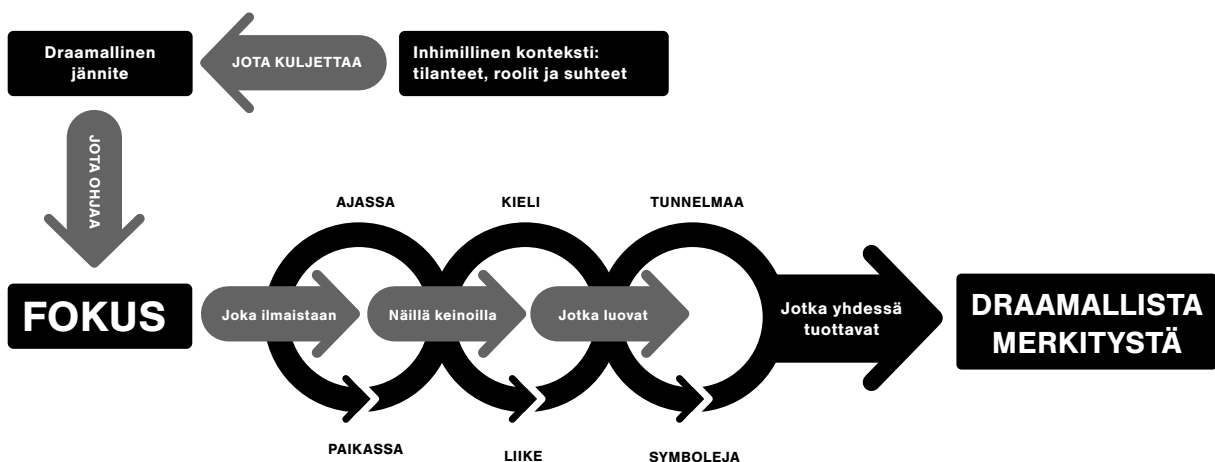
Näihin käsitteisiin khorusta lukuunottamatta tullaan palaamaan sarjakuvaa ja käsikirjoitusta käsittelevissä luvuissa, kun arvioidaan käsikirjoituksen toiminnan kuvauksen ja sarjakuvan kuvakerronnan selkeyttä ja merkityksellisyyttä.

## 2.7 Jännitteet ja tapahtumat John O'Toolea mukailten

Aristoteleen mallilla voidaan eristää *Närhen muotokuvan* tapahtumat, henkilöhahmot ja teemat, mutta jotta adaptaatioon soveltuva tekstimateriaali saataisiin aikaiseksi, tarvitaan vielä välineitä, joilla voidaan käsitellä yksittäisiä tapahtumia ja jännitteitä, eli juonen muodostumista yksityiskohdaisemmin.

Aristoteles käsittelee vain loppuratkaisun ja siihen johtavien tapahtumien muodostamaa jännitettä, koko draaman kaarta yhdellä kerralla, ja sitä, miten tehokkaalla ja loogisesti vääjäämättömällä rakenteella tämän vaikutus maksimoidaan. Yksittäisen tapahtuman tarkastelu on luontevinta mielestäni dramaturgi O'Tooleen käyttämästä näkökulmasta, missä kerrontaa tarkastellaan vastaanottoprosessina (O'Toole, 1992, 6). O'Tooleen malli käsittelee draamallista merkitystä, mikä tarkoittaa kerronnan vastaanottajan elämystä tai kokemusta esityksestä. Mallin perustana ovat kuten Aristotelelläkin henkilöhahmot, joita O'Toole tarkastelee niiden välisten suhteiden kautta. O'Tooleen mallissa henkilöhahmoilla on suhteita toisiinsa (rooli, status ja motivaatiot), ajatuksiin (kuten asenteisiin ja uskomuksiin) sekä ympäristöönsä (tilanne ja konteksti).

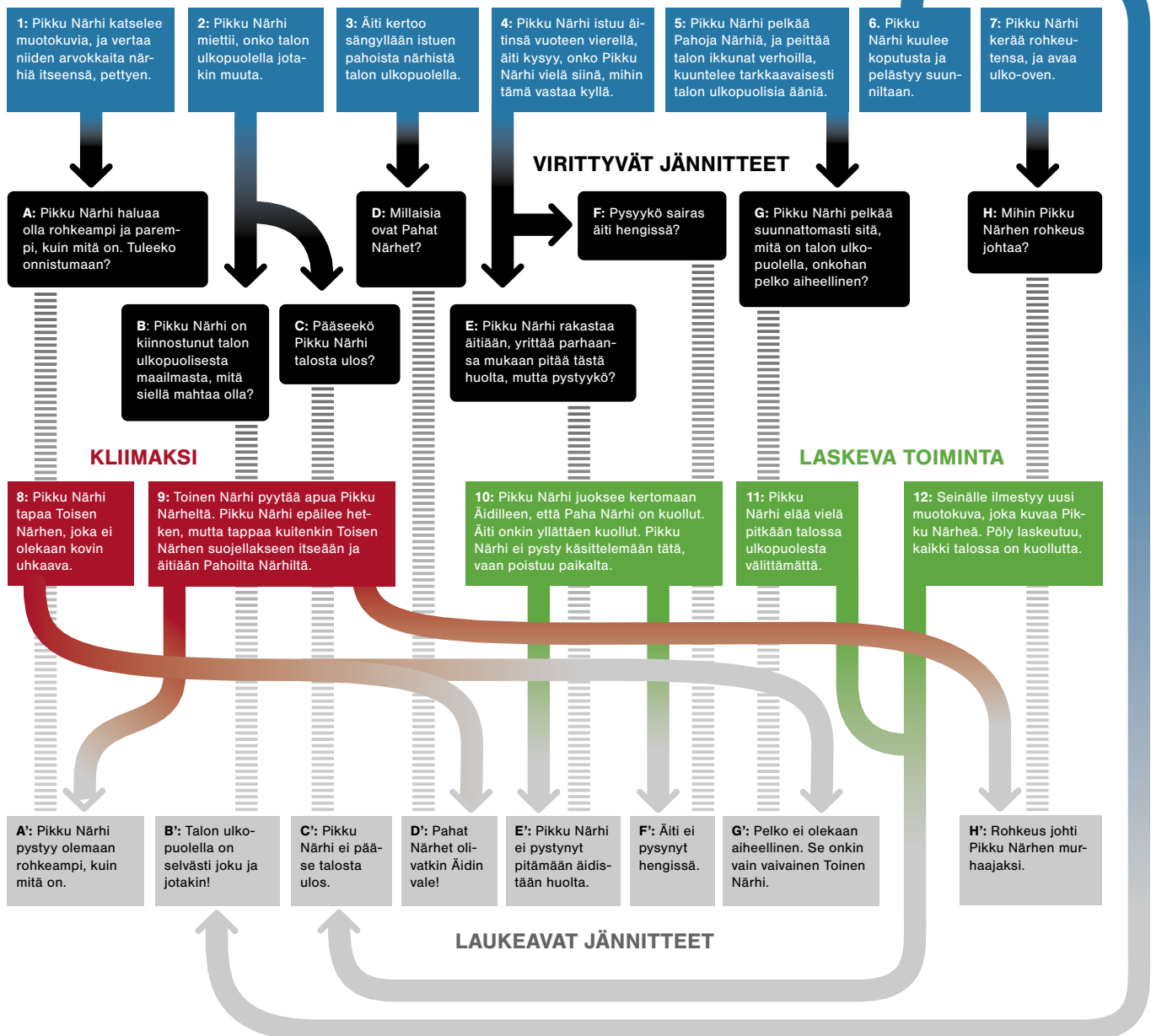
O'Toole laajentaa jännitteen käsitettä määrittelemällä sen ristiriidaksi sen välillä, mitä oletettu vastaanottaja odottaa tapahtuvan, ja mitä oletettu kertoja kertoo tapahtuvan (O'Toole, 1992, 132). Draamallinen jännitys syntyy, kun henkilöhahmolla on tehtävä, joka hänen pitää toteuttaa ja jonka tiellä on esteitä. Tehtävä voi tarkoittaa sitä, mitä henkilö aikoo tehdä, toivoo tapahtuvan tai ei toivo tapahtuvan. Jännitys laukeaa tehtävän toteuduttua. Mallissa voidaan myös rakentaa jännitteitä vaikkapa luomalla vastaanottajalle odotus kertomuksen teemasta, ”panttaamalla” tietoa kertomuksen fiktiivisestä maailmasta tai vaikkapa odotuksella siitä, että kerronnan rakenne jatkuu samankaltaisena kertomuksen läpi. Toisin sanoen jännitteitä voi syntyä tehtävien, henkilöhahmojen suhteiden ja yllätyksen kautta.



Kuva 2: John O'Tooleen esittelemä draamaprosessin malli mukailtuna.

Keskeisenä tekijänä O'Toolen mallissa (kuva 2) on *fokus*, eli hetki, joka vastaanotossa on kulloinkin käsillä. Fokus tuo ilmi vastaanottajalle kaiken kerronnassa välittyvän tiedon sillä hetkellä esitettävällä toiminnalla (O'Toole, 1992, 103). Koska kerrontaa käsitellään prosessina, voidaan siitä irrottaa vastaanottajalle kunakin hetkenä syntyvät odotukset ja näiden odotusten lunastus. Tämä mahdollistaa yksittäisten jännitteiden ja niiden laukeamisen eristämisen kerronnasta. O'Toolen jännitteen käsite sopii mielestäni erinomaisesti *Närhen muotokuvan* purkuun, koska se antaa selkeät kriteerit kerronnallisesti tärkeiden elementtien tunnistamiseen. Viereisessä infografiikassa (kuva 3) on erotettuja tapahtumia ja jännitteitä *Närhen muotokuvan* lukijan näkökulmasta. Malli erottelee paitsi tapahtumien järjestyksen, myös hetket, joilla jännite virittyy ja joilla se laukee. Tämä grafiikka yhdessä sen oheen erotettujen kontekstielementtien kanssa esittää fabulan tapaisen tarina-aineksen, jotka riittävät pidempään käsittelyyn. Erona puhtaaseen fabulaan siinä on siis tapahtumien järjestäminen alustavaksi juoneksi eri kohtien synnyttämien jännitteiden esille tuomiseksi.

## NOUSEVA TOIMINTA



Kuva 3: Närhen muotokuvasta eriytetyt tapahtumat, virittävät jännitteet ja laukeavat jännitteet.

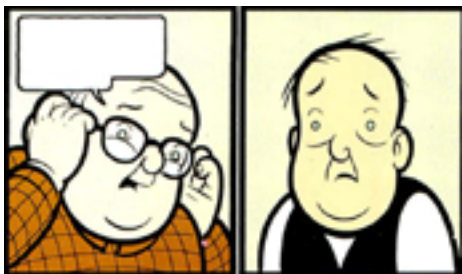
### 3. Kuvan semiotiikasta sarjakuvassa

Tässä kappaleessa käyn läpi kuvan semiotiikkaa sarjakuvan dramaturgian kannalta. *Närhen muotokuvasta* tuotettu käsikirjoitus on tehty sarjakuvaa varten, eli se esittää tapahtumia sellaisina, että ne voidaan esittää myös kuvallisesti. Pitää siis olla selvää, mitä kuvalla voidaan esittää ja mitä ei. Jätän käsittelemättä värit, viivan painot, ja monet kuvan konventiot, koska keskityn kuvan semiotiikkaan vain niiltä osin, kuin ne ovat oman dramaturgisen metodini avaamisen kannalta merkityksellisiä.

Sekä kuva että sana välittävät merkitystä. Kieli on kokonaan symbolista, eli yksittäisten sanojen merkitys on sovittu etukäteen, ja kielellä voidaankin kuvailla lähes mitä tahansa. Vaikka on symbolisia kuvia ja kuvallisen esittämisen konventioita, ei ole olemassa kielen kaltaista yhteistä sopimusta kattavasta kuvamerkkijärjestelmästä, jolla voitaisiin kuvailla lähes kaikkea. Esittämissä kuvissa onkin yleensä nähtävissä jotain, mikä visuaalisesti tai viitteellisesti on tulkittavissa fyysistä maailmaa muistuttavaksi.

Esittävällä kuvalla tarkoitan mitä tahansa kuvaa, mikä välittää katsojalle merkitystä. Kuva on tällöin merkki, joka esittää jotakin kohdetta. Semioottikko C. S. Peirce'n mallissa (Peirce, 1998) kuva voi olla ikoninen, jolloin se suoraan muistuttaa kohdettaan, indeksinen, jolloin sillä on kytkös kohteeseensa tai symbolinen, jolloin sen merkitys on sovittu etukäteen. Ikonisen esittämisen perusta on se, että kuva muistuttaa fyysistä todellisuutta. Tämä ei tarkoita sitä, että vain valokuvat voisivat olla ikonisia, myös erittäin tyylytelty piirrosjälki on ikonista, mikäli katsoja käytännössä tulkitsee sen esittävän jotakin kohdetta. Indeksinen kuva taas ei suoraan esitä kohdettaan, vaan on sellaisen kohteen ikoni, mikä on kytköksissä esitettävään asiaan. Esimerkiksi savu on tulen indeksi, ja kuva mustanaamion nyrkistä kiinni roiston naamassa koko lyönnin indeksi.

Yksittäisillä kuvilla, tai kuvallisilla merkeillä ei ajattelisi näin ollen olevan mahdollista esittää abstrakteja merkityksiä tai kausaalisia yhteyksiä. Ei ole olemassa sopimusta kuvamerkeistä, joihin sisältyisi samat merkitykset kuin esimerkiksi sanoihin ”ei” tai ”riippumatta”. ”En ajatellut karpäsiä talvisin, mutta ensi talvena ajattelin” ei oikein taivu kuviksi – aikamuodoista, subjektista ja konditionaaleista ei ole kuvamerkkejä.



Kuva 4: Kuvapari Chris Warren teoksesta *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*.

Kuitenkin mykkä elokuva ja sarjakuva pystyvät välittämään tämänkaltaista merkitystä. Vastaanottajan tulkinta ei näissä esimerkeissä tapahdu yksittäisten merkkien tasolla, vaan laajemmassa rakenteessa, narratiivissa. Ikoniset ja indeksiset kuvat peräkkäin esitettyinä voivat rakentaa tapahtumien sarjan, jotka kytkeytyvät toisiinsa. Aivan kuten tekstinarratiivi, myös kuvanarratiivi nojaa vastaanottajan täydennykseen, mistä Chatman käytti termiä naturalisaatio: ”...Mielenkiintoinen asia on se, että mieliimme on juurtunut tapa etsiä rakenteita, ja luoda niitä tarvittaessa”. (Chatman, 1980, 45), Lause ”Kuningas kuoli ja kuningatar kuoli suruun” ei välttämättä tarkoita, että kuningatar kuoli

suruun kuninkaan kuoleman vuoksi, mutta se tulkitaan niin (Forster, 1956). Samoin viereinen kuvapari ei edellytä, että toisen kuvan mies reagoisi ensimmäisen kuvan miehen puheeseen tyrmistymällä, tapahtumat voisivat olla täysin irrallaan toisistaan, mutta sitä ei tulkita niin.

Kuvamerkit voivat lisäksi ilman narratiivin kontekstia välittää merkitystä, mitä sanoilla ei ole mahdollista välittää. Ikonisesti tulkiten kasvokuva itkevästä lapsesta on merkki, joka kuvaa kohdettaan, mitä tahansa itkevää lasta. Käytännössä kuvassa kuitenkin tulkitaan olevan juuri

kuvan esittämä lapsi, eikä vain abstrakti itkevän lapsen idea. Tämä ero, kuvan näennäinen spesifisyys, tekee kuvalle mahdolliseksi välittää semioottisella tasolla tietoa tunnetiloista, mihin kieli tarvitsisi narratiivisia rakenteita.

Myös aistillisten vaikutelmien luominen sanoin tapahtuu narratiivin tasolla, missä kuva spesifisyydellään pystyy luomaan suoran aistivaikutelman merkkitasolla. Viereisen kuvan (kuva 5) sana turkki ei pidä sisällään samaa merkitystä kuin sen rinnalla oleva kuva – kuva esittää myös turkin materiaalisia ominaisuuksia, ja sen kautta aistivaikutelman sen pehmeystä.

# TURKKI

vs.



*Kuva 5: Yksittäisen sanan ja kuvan rinnastus. Oma esimerkki.*

Kuvamerkillä on myös konventioita, kuten valaistus, kuvakulmat ja väritys, joilla voidaan välittää tunnelmaa ja tunnetilaa. Kieli tarvitsisi narratiivisia rakenteita välittääkseen samaa; ”surullinen tunnelma” on abstrakti, koska sillä ei merkin tasolla ole kokijaa. Kuvan spesifisyys antaa kuitenkin ymmärtää, että juuri tällainen tunnelma on olemassa jossakin jonkun kokemana. Merkittävää on se, että tämä tulkinta välittyy semioottisella tasolla. Teksti tarvitsisi narratiivisia rakenteita synnyttääkseen vastaavanlaisen tunnelmavaikutelman.

Kielessä on toisin sanoen oikopolkuja, mitä kuva ei voi käyttää ja kuvissa oikopolkuja, mitä kieli ei voi käyttää. Sujuva kerronta edellyttää Aristoteleen diktion määritelmässään painottamaa tiivistettyä, tehokasta kerrontaa, joka on ymmärrettävää ja pystyy hienovaraisin keinoin välittämään paljon merkitystä. Kuvakerronnan kannalta tämä tarkoittaa sitä, että sen mahdolliset oikopolut on hyödynnettävä mahdollisimman tehokkaasti ja ymmärrettävästi, jotta pystytään luomaan Aristoteleen painottamaa rikasta ja monimerkityksellistä, mutta myös tehokasta kerrontaa. Kuva voi myös tehdä sen, mitä Aristoteleen tarkoittama speaktaakkeli tekee, eli korostaa kerrontaa poikkeuksellisella esittämisellä.

Kappaleessa kaksi *Närhen muotokuva* pelkistettiin sen yksinkertaisimpiin kerronnallisiin elementteihin, sen jännitteisiin ja tapahtumiin, sekä alustavaan juoneen. Seuraavaksi näitä hyödyntäen luotiin tekstimuotoinen käsikirjoitus, jossa toiminnan kuvauksella pyrittiin välittämään nämä oletetulle lukijalle. Käsikirjoituksessa tapahtumat kirjoitettiin auki, eli kuvailtiin kaikki toiminta, mitä vaadittiin tapahtuman ymmärrettävästi esittämiseen.

Tekstin muodossa voitiin hahmojen ajatuksien kulkua kuvailemalla ja suoraan asioita toteamalla rakentaa juonta. Käsikirjoituksessa näitä tapoja kertoa ei enää ollut mahdollista hyödyntää kuvan kerronnallisten rajoitteiden vuoksi, joten päädyimme veljeni kanssa luomaan uusia tapahtumia ja kokonaan uuden henkilöhahmon. Henkilöhahmojen ajatusten suora toteaminen loi tekstissä edellytyksiä juonen tapahtumille. Sen kerronnallinen rooli oli luoda ne taustat, jotka tekivät juonen tapahtumat vääjäämättömiksi. Käsikirjoituksen uudet elementit luotiin samaa tarkoitusta varten. Toisin sanoen ne eivät muuttaneet ydintapahtumia tai jännitteitä, vaan olivat käsikirjoituksen ehdoilla luotu uusi tausta kertomuksen tapahtumille.

Seuraavaksi kohtausta kohtaukselta läpi käyty käsikirjoitus on siis kuvan rajoitteet ja mahdollisuudet mielessä pitäen kirjoitettu juonen rakentavan toiminnan kuvaus. Pyrin luomaan alkuperäisen kertomuksen jännitteet ja tapahtumat rakentamalla toimintaa, joka pystyy toimimaan ne selittävänä taustana.

## 4. Käsikirjoituksen purku

Tässä luvussa on purettu kohtaaus kohtaukselta käsikirjoituksen tapahtumia, ja tutkittu essee-muotoisesti, miten alkuperäisen tekstin jännitteet ja tapahtumat toteutetaan toiminnan muodossa, eli miten ne asetellaan uudestaan juoneksi. Käsikirjoitus on kirjoitettu kuvakerronnan rakentamisen materiaaliksi. Siinä tapahtunut kerronnan muuttaminen toiminnalliseksi mahdollistaa sen lopulliseen esittämiseen kuvallisessa muodossa. Juonen lisäksi tutkitaan myös, miten tapahtumat virittävät kautta kertomuksen läpi kulkevia teemoja, ja miten ne lunastuvat.

### 4.1 Kohtaus 1: alku

*Pikku närhi touhuilee käytävässä, jonka seinillä riippuu lukuisia muotokuvia. Se pyyhkii pölyjä stereotyyppisellä pölyhuiskalla. Peitetyn pöydän alta kipittää esiin pieni hämähäkki, jota Pikku Närhi kuitenkin pelästyy aivan suunnattomasti. Närhi kavahtaa hämähäkkiä ja pyrkii pakenemaan, komettaen itsensä kumoon. Se löytää itsensä muotokuvan ääreltä (pastori, pormestari, joku sellainen) josta se lumoutuu nousten seisomaan. Muotokuvan närhi vaikuttaa hyvin arvokkaalta ja vakavamieliseltä. Pikku Närhi selvästi vertailee itseään muotokuvaan tullen siihen tulokseen, ettei ainakaan hänellä ole arkuudesta johtuen mahdollisuutta kohota moiseen asemaan. Tämä olisi tyylikkäintä ilmaista lähinnä eleillä, ei niinkään kertojanäänellä.*

*Siirrytään kuvaamaan äitinärhen siipeä, joka vetää katon koneistosta riippuvasta narusta. Tällöin kaiken täyttää kutsumakellon masentava ääni. Näytä useita eri huoneita talossa äänen kaikuessa. Pikku Närhi hätkähtää muotokuvan äärellä ja kipittää keittiöön. Keittiö tulee kuvailla naurettavan suureksi ja masentavaksi, niin että Pikku Närhi vain vaivoin yltää ottamaan mitään hyllyiltä. Hän kokoaa tarjottimen, jossa on teetä kannussa, syötävää, pyyhkeitä ja vaippoja (näistä myöhemmin). Pikku Närhi juoksee leveää portaikkoa pitkin toiseen kerrokseen, jossa on äitinärhin makuuhuone. Äitinärhi on klassinen viktoriaaninen vanharouva kaikkine päällekkäisine yöpaitoineen sekä mysyineen. Hän makaa suunnattoman suuressa sängyssä peiton alla ja näyttää vanhalta, sairaalta ja kuihtuneelta. Hänen alapäänsä kohdalla, peiton alla, on märkä läiskä.*

*ÄITINÄRHI: Pissa tuli.. Mä kuolen.. Mä kuolen..*

*Pikkunärhi suorittaa inkontinenssivaippojen vaihtamistoimenpiteen äitinärhen voihkiessa samalla. Pikkunärhi hoitaa muitakin hoitajan toimenpiteitä: hän pyyhkii pölyt yöpöydältä, täyttää vesikanun jne.*

*ÄITINÄRHI: Oletko siinä? Onko siinä joku?*

*PIKKU NÄRHI: Olen tässä, äiti.*

*ÄITINÄRHI: Hyvä tyttö.*

*Äitinärhi nukahtaa tms, jotta kohtaaus saadaan päätökseen.*

**Kohtauksen taustalla olevat alkuperäisen tekstin tapahtumat ja jännitteet:**

**1:** Pikku Närhi katselee muotokuvia, ja vertaa niiden arvokkaita närhä itseensä, pettyn.

**4:** Pikku Närhi istuu äitinsä vuoteen vierellä, äiti kysyy, onko Pikku Närhi vielä siinä, mihin tämä vastaa kyllä.

**A:** Pikku Närhi haluaa olla rohkeampi ja parempi, kuin mitä on. Tuleeko onnistumaan?

**E:** Pikku Närhi rakastaa äitiään, yrittää parhaansa mukaan pitää tästä huolta, mutta pystyykö?

**F:** Pysyykö sairas äiti hengissä?

Kohtaus esittelee kertomuksen päähahmot, ja heidän väliset suhteensa, sekä ympäristön, missä he toimivat. Alkuperäisessä tekstissä todetut asiat, kuten ”*Elipä kerran eräässä suuren suuressa talossa hyvin pieni ja pelokas närhi äitinsä kanssa*” ja ”*Närhiäiti oli niin kipeä, ettei aina jaksanut nousta sängystään ylös*” esitetään nyt toiminnan muodossa.

Tässä kohtauksessa on kaksi ydintapahtumaa ja niiden luomat jännitteet kirjoitettuna toiminnalliseen muotoon. Pikku Närhen rohkeuden kaipuu, mikä tekstissä demonstroitiin kuvailemalla Pikku Närhen tapaa tutkailla talon muotokuvia kautta on esitetty nyt yhdellä tapahtumalla.



Hämähäkkiä ei alkuperäisessä tekstissä ole. Se on pieni, eikä pystyisi tekemään pahaa Pikku Närhelle, ja Pikku Närhen voimakkaan pelon kautta käy lukijalle ilmi, että Pikku Närhi ei ole urhea. Heti tämän jälkeen tapahtuva itsensä vertailu arvokkaaseen muotokuvaan kertoo, mitä Pikku Närhi haluaisi olla. Tässä aloitetaan rohkeuden ja pelon teema.

Kohtaukseen lisätty kellonaru on luonteva keino siirtää saumattomasti toiminta äidin luo. Sen soiminen herättää uteliaisuutta siitä, miksi se soi, ja tuo muuten tylsään puuhailuun keittiössä Pikku Närhen kiireen kautta jännitettä. Keittiön ylisuuret mittasuhteet ja niiden Pikku Närhelle luomat vaikeudet jatkavat muotokuvavertailun aloittamaa vaikeuksien kuvausta. Nämä esitetään esteinä Pikku Närhen rohkeuden kaipuulle.

Epämiellyttävät hoitajan tehtävät jatkavat samaa avuttomuuden tunteen kuvausta, ja tekevät lukijalle selväksi Pikku Närhen ja äidin suhteen luonteen – toinen kääsee ja toinen tottelee. Lisäksi ne ovat taustaa myöhemmille tapahtumille, joissa Pikku Närhen kapinahenki alkaa heräämään.

## 4.2 Kohtaus 2: nousevaa toimintaa

*Siirrytään kuvaamaan edellä mainittua hämähäkkiä. Se kipittää lasilla peitetyn vaasin päällä. Pikku Närhi seisoo vieressä, hieman varuillaan. Äkkiä se kuitenkin koettaa pyydystää hämähäkkiä, selvästi leikin vuoksi, ei väkivaltaisain aikomuksin. Jahdatessaan hämähäkkiä leikillään Pikku Närhi eksyy ikkunoiden eteen. Se hämmentyy. Pikku Närhi yrittää kurkkia umpeen naulattujen ikkunoiden raoista, siirtyen ikkunalta toiselle kuitenkin mitään näkemättä. Se on selvästi kiihdyksissään. Ei riemuissaan eikä peloissaan, vaan jotain tältä väliltä.*

*Kuvataan yötä. Pikku Närhi istuu pienen makuukomeron nurkassa pienen sänkynsä keskellä. Se on selvästi peloissaan. Lattialautojen narina on uhkaavaa. Äkkiä oven alta kipittää em. pieni hämähäkki, joka kiipeää Pikku Närhen yöpöydälle nukkumaan.*

**Kohtauksen taustalla olevat alkuperäisen tekstin tapahtumat ja jännitteet:**

|   |   |   |  |   |
|---|---|---|--|---|
| <b>2:</b> Pikku Närhi miettii, onko talon ulkopuolella jotakin muuta. | <b>5:</b> Pikku Närhi pelkää Pahoja Närhiä, ja peittää talon ikkunat verhoilla, kuuntelee tarkkaavaisesti talon ulkopuolisia ääniä. | <b>B:</b> Pikku Närhi on kiinnostunut talon ulkopuolisesta maailmasta, mitä siellä mahtaa olla? | <b>C:</b> Pääseekö Pikku Närhi talosta ulos? | <b>G:</b> Pikku Närhi pelkää suunnattomasti sitä, mitä on talon ulkopuolella, onko-han pelko aiheellinen? |
|---|---|---|--|---|

Kohtauksessa hämähäkki antaa syitä Pikku Närhen toiminnalle. Alkuperäisessä tekstissä on esimerkiksi todettu ”Pikku närhi mietti usein, oliko talon ulkopuolella jotakin muuta. Ehkä siellä oli toisia närhiä?”, ja alettu virittämään pelon teemoja vasta äidin kertomuksen jälkeen. Hämähäkin toiminta auttaa luomaan uskottavan syyn Pikku Närhen toiminnalle, kun proosassa oli voitu todeta Pikku Närhen ajatuksia.

Ikkunoiden tutkimisen kautta kerrotaan Pikku Närhen uteliaisuudesta ulkomailmaa kohtaan. Tässä kohtaa ei ole vielä lukijalle selvää, että Pikku Närhi ei koskaan ole ollut talon ulkopuolella. Kerrotaan vain, että jokin ikkunoiden raoissa hämmentää sitä. Nukkumaan mennessä koettu pelko antaa ymmärtää, että jokin niissä pelottaa Pikku Närheä.

Hämähäkin ja Pikku Närhen suhde muuttuu myös hieman. Pikku Närhi tulee kasvokkain jonkin kanssa, mikä on aiemmin pelottanut, mutta pystyykin nyt kohtaamaan sen ja toteamaan vaaratomaksi. Tämä petaa myös Pikku Närhen uteliaisuutta ikkunoita kohtaan – ehkä se jokin, mitä siellä on ei olekaan välttämättä vaarallista. Paluu pelkoon yöllä taas kertoo, että Pikku Närhi kamppailee edelleen pelkonsa kanssa. Rohkeuden teemaa käsitellään tässä siis pelon ja uteliaisuuden kautta.

Ulkomaailman pelko, mikä Pikku Närhen uteliaisuuden kanssa luo koko kertomuksen kattavan jänniteen, tuodaan tässä kohtauksessa ensimmäisen kerran esiin. Se ei ole vielä konkretisoitunut Pahoja Närhiä kohtaan tunnetuksi peloksi, mutta tapahtuman 5 luoma jännite alkaa kehittyä tässä kohtauksessa.

#### 4.3 Kohtaus 3: peripeteian viritys

*Äiti Närhen makuuhuone: äitinärhi yskii maaten sängyllä. Pikkunärhi on huoneessa ja katsoo äitinärheä seisten sängyn vieressä. Yskökset ovat pitkiä ja raastavia. Pikku Närhi on selvästi aikeissa kysyä jotain ja pyrkii rohkaisemaan itseään tätä varten.*

*PIKKU NÄRHI: äiti, mitä talon ulkopuolella on?*

*ÄITINÄRHI: Ei siellä.. ei siellä ole mitään.*

*PIKKU NÄRHI: On siellä kai jotain, kun ikkunatkin on naulattu kiinni.*

*Tauko. Kuvataan kelloa ja pölyä, hämähäkinseittejä, kaikkia pieniä esineitä mitä vanhukset nyt unohtelevatkaan lojumaan ympäriinsä.*

*ÄITINÄRHI: Talon ulkopuolella on hyvin, hyvin paha paikka. Siksi ne ikkunat on naulattu umpeen. Etteivät ne tulisi tänne.*

*PIKKU NÄRHI: Mitä siellä sitten oikein on?*

*ÄITINÄRHI: Saattaa olla, että siellä on toisia närhiä, aivan toisenlaisia. Ne ovat pahoja. Ne vain odottavat oikeaa hetkeä tullakseen sisään ja särkeäkseen kaiken, muutokuvatkin, kyllä se niin on. Ne vain odottavat jotta pääsisivät nokkimaan pieniltä närhiltä ja näiden äideiltä silmät päästä. Ihan kokonaan nokkivat, nälkäisiä kun ovat. (tähän väliin voisi heittää muutaman ruudun mittaisen suttuisen, väkivaltaisen kuvaelman, jossa kuvaillaan em. pahojen närhien hypoteettisia tekemisiä talossa. äitinärhen kuvauksia sitten tekstilaatikoihin kuvien sekaan).*

*Pikku Närhi seisoo sängyn vierellä ja vapisee. äitinärhi yskii.*

**Kuvasta 3 irrotetut kohtauksen taustalla olevat alkuperäisen tekstin tapahtumat ja jännitteet:**

|   |   |  |  |   |  |
|---|---|--|--|---|--|
| <b>3:</b> äiti kertoo sängyllään istuen pahoista närhistä talon ulkopuolella. | <b>5:</b> Pikku Närhi pelkää Pahoja Närhiä, ja peittää talon ikkunat verhoilla, kuuntelee tarkkaavaisesti talon ulkopuolisia ääniä. | <b>D:</b> Millaisia ovat Pahat Närhet? | <b>E:</b> Pikku Närhi rakastaa äitiään, yrittää parhaansa mukaan pitää tästä huolta, mutta pystyykö? | <b>F:</b> Pysyykö sairas äiti hengissä? | <b>G:</b> Pikku Närhi pelkää suunnattomasti sitä, mitä on talon ulkopuolella, onkohan pelko aiheellinen? |
|---|---|--|--|---|--|

Kohtauksen tarkoitus on kertoa kliimaksiin, Toisen Närhen murhaan, johtava syy. Dialogi on hyvin samankaltaista kuin alkuperäisessä tekstissä, ainoa ero on siinä, että alussa todettu ”Pikku närhen äiti oli hyvin sairas” on nyt esitetty äidin yskimisellä.

Ulkomaailman pelon ja Pikku Närhen uteliaisuuden ristiriita tuodaan nyt konkreettisesti ilmi. Äidin kertomus Pahoista Närhistä raastavien yskösten rinnalla tekee äidistä ja Pikku Närhestä entistäkin haavoittuvaisempia. Pikku Närhen rohkeuden kaipuu löytää lopulta purkautumiskanan äidin ja kodin suojelussa, mihin tässä kohtaa esitellään syyt. Pelon ja rohkeuden teemaa viritetään edelleen.

Äidin haluttomuus vastata ja pieni tauko kerronnassa luovat pohjaa jännitteelle, joka laukeaa äidin valeiden lopulta paljastuessa. Äidin syy valehdella on pitää Pikku Närhi luonaan, mihin voidaan katsoa syyksi joko se, että äiti tarvitsee hoitajan tai vain kontrollin tarve Pikku Närheä kohtaan.

#### 4.4 Kohtaus 4: Pikku Närhen toiminnan muutos

*Pikku Närhi puuhastelee talossa siivoten ja järjestellen, äidin tarina ahdistaa kovasti. Pikku Närhi valvoo koko yön. Nousee, ottaa mopin ja sangon mukaansa, kulkee käytävillä. Pysähtyy suuren umpeen naulatun ikkunan eteen, katsoo siihen. Aukosta pilkistaa silmäpari! Pikkunärhi pelästyy suunnattomasti ja singahtaa äitinsä makuuhuoneeseen.*

*ÄITINÄRHI: Pissa tuli?*

*PIKKUNÄRHI: äiti, voivatko pahat närhet päästä sisään?*

*Äitinärhellä kestää hetken vastata, Pikku Närhen katse vaeltelee huoneen esineissä, jotka vaikuttavat nyt uhkaavammilta. Viivytään pyssyssä.*

*ÄITINÄRHI: Saattaa olla, että voivat. Ne eivät tiedä, että täällä asutaan. Jos sinä elämöit ja pidät kovaa ääntä käytävillä, niin ne kuulevat sinut. Jos et siivoa niin ne haistavat sinut. Tulevat sisään ja nokkivat silmät. Se on niille suurta herkkua.*

*PIKKUNÄRHI: Voivatko ne nähdä sisään, äiti?*

*Äitinärhi ei vastaa, nukahtaa. Pikkunärhi vilkaisee pyssyä. Leikataan siihen. Seuraavassa kuvassa pyssyn tilalla on moppi. Pikkunärhellä on päässään sanko, ja se liikkuu pyssyn kanssa ikkunoiden ali seinänviertä pitkin, välttellen tarkkaan ikkunat. Varmistaa reitin nurkassa vilkaisemalla - silmien edessä on taas hämähäkki! Se viittoilee pikkunärheä seuraamaan. Siirtymä kellariin. Siellä on suunnattomia tavaravuoria, ja vaikea kulkea. Pimeää ja pelottavaa. Rojujen muodostamien kujien perältä pikkunärhi löytää sementtilastan ja joitakin säkkejä sementtiä.*

*Kuvaillaan ikkunoita eri puolilla taloa. Kaikkien autojen välit on tukittu sementillä. Viimeinen kuva laudoista on pikkuNärhen makuuhuoneessa. Pikkunärhi katsoo sitä, on väsynyt, suttuinen, mutta tyytyväinen. Menee nukkumaan hyvillä mielin, vilkaisee mielissään purkkiin menevää hämähäkkiä.*

*Leikkaus kellonaruun (päivällä). Pikkunärhen silmät rävähtävät auki. äidin sanat kovasta äänestä käytävillä palaavat pikkuNärhen mieleen. Leikataan äidin huoneeseen. Pikkunärhi katsoo vetonaru. Ottaa siitä kiinni ja solmii sen pään kiinni äidin käden ulottumattomiin.*

*Pikkunärhi poistuu äidin huoneesta. Näkee matkalla makuuhuoneeseensa kenraalin kuvan. Pörhistää rintaansa itseensä tyytyväisenä, tekee kunniaa.*

**Kuvasta 3 irrotetut kohtauksen taustalla olevat alkuperäisen tekstin jännitteet:**

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| <b>D:</b> Millaisia ovat Pahat Närhet? | <b>E:</b> Pikku Närhi rakastaa äitiään, yrittää parhaansa mukaan pitää tästä huolta, mutta pystyykö? | <b>F:</b> Pysyykö sairas äiti hengissä? | <b>G:</b> Pikku Närhi pelkää suunnattomasti sitä, mitä on talon ulkopuolella, onkohan pelko aiheellinen? |
|--|--|---|--|

Kohtaus jatkaa aiemmin viritettyjen jännitteiden petaamista, pelkoa ulkomailmaa kohtaan ja Pahojen Närhien olemassaoloa, ja jatkaa pelon ja rohkeuden teemoilla. Tekstissä äiti oli vain kuollut sillä välin, kun Pikku Närhi murhasi Toisen Närhen. Koimme kuitenkin, että toiminnallisesti esitettävässä kerronnassa tälle on annettava selkeä syy. Pikku Närhi leikkaa kellonarun poikki, koska haluaa suojella äitiään ja itseään Pahoilta Närhiltä. Tämä johtaa myöhemmin äidin kuolemaan. Teko on samankaltainen kuin Toisen Närhen murha – Pikku Närhi toimii suojellakseen, mutta päättyy tappajaksi. Tätä voidaan myös pitää kertomuksen peripeteiana. Alkuperäisessä tekstissä peripeteia tapahtui murhan hetkellä, mutta koska tässä peripeteian jälkeen seuraa vielä nousevaa toimintaa, on tulkinnanvaraista, tapahtuuko se tässä vai myöhemmin. Itse ajattelen, että tässä, ja myöhemmin tapahtuu peripeteian kaltainen käänne. Ensimmäisen peripeteian kaltainen hetki tekee toisesta odottamattomamman, koska lukija ei enää odota sen kaltaista käännettä.

Tekstissä Pikku Närhi peitti ikkunat verhoilla. Vasta, kun ovelta alkoi kuulua kolkutusta, tuli lukijalle selväksi, että talon ulkopuolella on joku tai jotakin. Heti Pahojen Närhien kertomuksen jälkeen nähty pilkistävä silmäpari auttaa kuitenkin tässä kohtaa tekemään jännitteestä suuremman. Pääasiassa Pikku Närhen pään sisällä eletty teksti ei tarvinnut konkreettisia tapahtumia virittääkseen pelosta tulevaa jännitettä, toiminnallisessa kuvauksessa taas on parempi, että jo tässä kohtauksessa esitetään konkreettinen syy Pikku Närhen pelolle.

Äiti ja Pikku Närhi käyvät myös keskenään täysin uuden dialogin, missä äiti varoittaa Pikku Närheä metelöimästä ja sotkemasta aivan kuin vanhemmat varoittavat lapsiaan leikkimästä veden äärellä kertomuksilla ilkeistä näkeistä. Lukijalle äidin alkuperäinen kertomus Pahoista Närhistä esitetään nyt kyseenalaisessa valossa, valeen paljastumiseen laukeavaa jännitettä viritetään siis edelleen. Lisäksi äidin kertomuksen yksityiskohtiin sisällytetään toiminnallisia syitä myöhemmin tuleville onnettomille tapahtumille, kun Pikku Närhi lapsellisuudessaan ottaa äidin kertomuksen kirjaimellisesti ja vie kellonarun äidin ulottumattomiin metelin, ja siitä seuraavien Pahojen Närhien hyökkäyksen pelossa.

Äidin kertomus asettaa myös rohkeuden ja pelon teemat kyseenalaiseen valoon, ja kehittää niitä edelleen kohti lopun lunastusta, missä ne päättyvät Pikku Närhen sokean tottelevaisuuden kautta kertomaan pahan periytymisestä ja epäonnistumisesta kasvussa.

Hiiviskely käytävillä ase kourassa ja sanko päässä kertovat Pikku Närhen pyrkimyksestä olla aivan kuin muotokuvien arvokas sotilasnärhi. Pikku Närhen tyytyväisyys ikkunoiden peityttyä ja onnistumisen kokemus ovat tärkeitä; paitsi että saadaan toimiva syy sille, miten Pikku Närhellä voi olla lopulta rohkeutta avata ovi ja tappaa Toinen Närhi, saadaan tapahtuvasta myös traagisempaa.

Hämähäkki on nyt Pikku Närheä neuvova ystävä. Rohkeudesta kohdata pelottavia asioita seuraa nyt konkreettista hyvää, kun ikkunat saadaan peitettyä. Kellarin pelottavat portaat ja hämähäkin seuraaminen niitä alas jatkavat rohkeuden teemojen parissa, mutta myös tuovat lukijalle pienen yllätyksen, kun kellarista löytyykin sementtisäkkejä, eikä Pahoja Närhiä.

Kunnian tekeminen muotokuvalle kohtauksen lopussa kiteyttää Pikku Närhen saavuttaman rohkeudentunteen vertautumalla alun surkutteluun sen äärellä.

#### 4.5 Kohtaus 5: kliimaksi

*Pikkunärhi puuhastelee talossa siivoten ja järjestellen entistä tarmokkaammin, ylettää nyt niihin paikkoihin, mihin ei aiemmin kyennyt. Tämän oheen leikataan kuvia äidin kädellä, joka tavoittelee vetonarua, ei löydä sitä. Päivän päätteeksi Pikku Närhi menee nukkumaan, vilkaisee vielä sementillä siloittamaansa ylänurkkaa makuuhuoneessaan. Hymyilee ja nukahtaa.*

*Leikataan kuvaan ulko-ovesta. Se on raskas ja suuriraaminen, sen raioista paistaa valoa pimeään huoneeseen. Joku alkaa takomaan sitä (samanlainen leikkaus kuin äidin kädellä, joka veti narusta). Pikkunärhi ilmestyy huoneeseen nurkan takaa varovasti kurkistaen. Jyskytys alkaa taas ja Pikku Närhi piiloutuu kauhuissaan. Sitten tulee hiljaista. Kuva hämähäkistä, joka kävelee pikkunärhen ohi kohti ulko-ovea. Pikku närhi kauhistuu – paras kaveri on menossa kohti tuhoa! Hämähäkki katoaa oven raamin alitse. Pikku Närhi kerää rohkeuttaan ja lähestyy ovea varovasti. Se on Pikku Närheen verrattuna suunnaton. Pikku närhi tarttuu kahvaan, ja avaa oven.*

*Ovi avautuu hitaasti. Sen takaa paistava valo sokaisee pikku närhen. Valo laantuu pikkuhiljaa – ovi avautuu hyvin samantapaiseen käytävään kuin muotokuvakäytävä närhien talossa. Tämänkin seinillä on muotokuvia. Oven edessä makaa Toinen Närhi. Tämä on säälittävän laiha ja haavoittunut, sulat sekaisin. Pikku Närhi katsoo Toista Närheä hämmentyneenä.*

*TOINEN NÄRHI: Auta...*

Leikkaus pikku närhen kasvoihin, pikku närheä hämmentää.  
 TOINEN NÄRHI: Auta minua.. Ole kiltti ja auta.  
 Leikkaus pikku närhen kasvoihin, pikku närheä epäilyttää.  
 TOINEN NÄRHI: Minä olen ihan yksin ja minulla on kauhea nälkä.  
 Leikkaus pikku närhen kasvoihin, jotka vääristyvät vihasta.  
 Pikku Närhi saa kerättyä valheellisen rohkeutensa ja hyökkää Toisen kimppuun.  
 Seuraavan puheenvuoron voi jakaa useampaan ruutuun, joissa Pikku Närhi nuijii pyssyllään toisen närhen hengiltä.  
 PIKKU NÄRHI: Sinä olet paha! Paha! äitiä et syö! Etkä minua! Mene pois!  
 Vihaan sinua! Vihaan sinua!

Pikku Närhi nuijii Toisen hengiltä pieneksi, säälittäväksi mytyksi.

**Kuvasta 3 irrotetut kohtauksen taustalla olevat alkuperäisen tekstin tapahtumat ja jännitteet:**

|   |  |   |   |  |  |
|---|--|---|---|--|--|
| <b>6:</b> Pikku Närhi kuulee koputusta ja pelästyy suunniltaan. | <b>7:</b> Pikku Närhi kerää rohkeutensa, ja avaa ulko-oven.    | <b>8:</b> Pikku Närhi tapaa Toisen Närhen, joka ei olekaan kovin uhkaava. | <b>9:</b> Toinen Närhi pyytää apua Pikku Närheltä. Pikku Närhi epäilee hetken, mutta tappaa kuitenkin Toisen Närhen suojellakseen itseään ja äitiään Pahoilta Närhiltä. | <b>G:</b> Pikku Närhi pelkää suunnattomasti sitä, mitä on talon ulkopuolella, onkohan pelko aiheellinen? | <b>H:</b> Mihin Pikku Närhen rohkeus johtaa?       |
| <b>F:</b> Pysykö sairast äiti hengissä?                         | <b>A':</b> Pikku Närhi pystyy olemaan rohkeampi, kuin mitä on. | <b>B':</b> Talon ulkopuolella on selvästi joku ja jotakin!                | <b>D':</b> Pahat Närhet olivatkin äidin vale!   | <b>G':</b> Pelko ei olekaan aiheellinen. Se onkin vain vaivainen Toinen Närhi.                           | <b>H':</b> Rohkeus johti Pikku Närhen murhaajaksi. |

Kohtaus on kertomuksen kliimaksi. Toisen Närhen murha tapahtuu samanlaisena kuin alkuperäisessä tekstissäkin. Erona on nyt kohtauksen kanssa samanaikaisesti tapahtuva äidin hätä, joka selitetään myöhemmin äidin kuolemaksi.

Kohtaus alkaa Pikku Närhen puuhastelulla rutiininomaisten askareiden, siivoamisen ja järjestyksen, parissa, mikä nyt käy reippaasti verrattuna alun avuttomuuteen ja kiireeseen. Tässä jatketaan siis rohkeuden äärellä, mutta tähän tuodaan aavistus epäilyä kertomalla limittäin äidin yrityksestä kutsua Pikku Närhi luokseen. Hahmo, jolla ei aiemmin ollut omaa tahtoa, näyttää nyt täysin sivuuttavan äitinsä kontrollin.

Ulko-ovi ja sen avaamisen jälkeen seuraavat tapahtumat ovat kutakuinkin samankaltaisia kuin alkuperäisessä tekstissäkin. Hämähäkki auttaa taas tällä kohtaa muistuttamalla aiemmista onnistumisista ja saamalla esimerkillään Pikku Närhen avaamaan oven.

Lukijaa on johdettu aiemmin hieman harhaan antamalla ymmärtää, että Pikku Närhi on itseinäistymässä. Pikku Närhi ei kuitenkaan pysty käsittämään, että Toinen Närhi ei olekaan Paha Närhi, ja tehdään selväksi, että kaikki Pikku Närhen toiminta on suoraa seurausta äidin johdatelusta. Tämä on kertomuksen kliimaksi ja peripeteian kaltainen käänne. Käänteessä aiemmin viritetty kertomus rohkeuden pikku hiljaa kasvamisesta johtaakin loogiseen päätepisteeseensä, kauheuksiin.

Käsikirjoituksessa oleva käsite ”valheellinen rohkeus” kuvaa hyvin sitä, mihin päätelmään lukija on johdateltu rohkeuden ja pelon teemojen ääreltä. Tässä kohtaa niiden merkitys muuttuu uusien tapahtumien valossa Pikku Närhen traagista vikaa, lapsen uskoa äidin kertomuksiin, värittäväksi.

#### 4.6 Kohtaus 6: lukijan palkitseminen anagnoriksella

*Pikkunärhi nostaa katseensa, ja huomaa muotokuvat. Näkee rappuset huoneen nurkassa, ja lähtee kävelemään näitä pitkin. Huomaa matkalla summereita, jotka on kytketty sähköjohtoon, ja jotka kulkevat kellonarun tapaan kattoa pitkin. Johtoa seuraten Pikku Närhi päätyy äidin makuuhuonetta muistuttavaan huoneeseen, jossa sängyllä makaa kuollut sotilaspukuun puettu närhi. Yöpöydällä on valokuva, jonka Pikku Närhi poimii. Kuva on mustavalkovalokuva närhiperheestä - sotilaspukuinen isä, äiti ja kaksi närhilasta. Pikku Närhi laittaa valokuvan takaisin paikalleen ja poistuu ulko-oven kautta takaisin omalle puolelleen. Matkalla ohittaa huomaamattaan Toista Närheä surevan hämähäkin, joka säikkyy Pikku Närheä.*

**Kuvasta 3 irrotetut kohtauksen taustalla olevat alkuperäisen tekstin tapahtumat ja jännitteet:**

|   |   |   |  |   |  |  |
|---|---|---|--|---|--|--|
| <b>7:</b> Pikku Närhi kerää rohkeutensa, ja avaa ulko-oven. | <b>8:</b> Pikku Närhi tapaa Toisen Närhen, joka ei olekaan kovin uhrakaava. | <b>9:</b> Toinen Närhi pyytää apua Pikku Närheltä. Pikku Närhi epäilee hetken, mutta tappaa kuitenkin Toisen Närhen suojellakseen itseään ja äitiään Pahoilta Närhiltä. | <b>A':</b> Pikku Närhi pystyy olemaan rohkeampi, kuin mitä on. | <b>D':</b> Pahat Närhet olivatkin äidin vale! | <b>G':</b> Pelko ei olekaan aiheellinen. Se onkin vain vaivainen Toinen Närhi. | <b>H':</b> Rohkeus johti Pikku Närhen murhaajaksi. |
|---|---|---|--|---|--|--|

Kaikki tämän kohtauksen sisältö on kokonaan uutta; isä, toinen talo, summeri ja valokuva. Nämä tapahtumat tukevat tekstijuonesta eristettyjä päätapauksia. Toisen talon olemassa olo laukaisee kautta kerronnan syntyneen jännitteen ulkomaailman luonteesta. Summeri antaa ymmärtää, että Toinen Närhi oli samankaltainen kuin Pikku Närhi, ja toimi kuolleen isälleen samalla tavalla huolenpitäjänä. Valokuva kytkee henkilöt toisiinsa, ja antaa ymmärtää, että äidin pyrkimyksen tappaa Pikku Närhen mielenkiinto ulkomaailmaa kohtaan oli tarkoitus pitää toinen puoli perheestä turvallisesti unohduksissa.

Kohtauksen tarkoitus on avata kliimaksia lukijalle, eli Aristoteleen anagnoriksen tapaan olla hetki, jona tapahtumien traagisuus valkenee. Kaikki sen sisältämä on laskevaa toimintaa, tapahtumien purkua. Myös hämähäkin pelko Pikku Närheä kohtaan avaa lukijalle Toisen Närhen kuoleman merkitystä.

Rohkeuden käsite käännetään tässä pääläelleen, sillä Pikku Närhi olisi voinut osoittaa rohkeutta myös kapinoimalla äitiään vastaan ja jättämällä Toisen Närhen eloon. Pikku Närhen luuloteltu rohkeus onkin peräisin vihaksi muuttuneesta pelosta. Kohtaus käyttää edellisen kohtauksen tapaan rohkeuden ja pelon teemoja peripeteian kaltaisen käänteen traagisuutta korostaakseen.

#### 4.7 Kohtaus 7: laskevaa toimintaa

*Pikku Närhi sulkee ulko-oven ja rientää äidin huoneeseen.*

*PIKKU NÄRHI: äiti, äiti, arvaa mitä! Nyt me olemme turvassa!*

*Äitinärhi ei vastaa. äitinärhen kasvoja ei kuvata, kuvataan vain hatun takaa niin, että näkyy vähän kättä ja nokanpäätä.*

*PIKKU NÄRHI: äiti?*

*PIKKU NÄRHI: Anteeksi äiti, melusin ihan kauheasti, ja paha närhi löysi meidät. Mutta ei se haitannutkaan: minä tapoin hänet!*

*Pikku närhi katsoo äitiään. Ajattelee tämän nukkuvan.*

*PIKKU NÄRHI: Lepää vain rauhassa äitikulta, minä suojelen meitä.*

*Pikku närhi katselee tyytyväisenä äitiään, etäännyttään kameralla.*

**Kuvasta 3 irrotetut kohtauksen taustalla olevat alkuperäisen tekstin tapahtumat ja jännitteet:**

**T0:** Pikku Närhi juoksee kertomaan äidilleen, että Paha Närhi on kuollut. Äiti onkin yllättäen kuollut. Pikku Närhi ei pysty käsittelemään tätä, vaan poistuu paikalta.

**E':** Pikku Närhi ei pystynyt pitämään äidistään huolta.

**F':** äiti ei pysynyt hengissä.

Kohtaus on samanlainen kuin alkuperäisessä tekstissä. Se on kokonaan laskevaa toimintaa, ja siinä on oikeastaan kaksi pääasiaa: Pikku Närhen kyvyttömyys käsitellä tapahtunutta ja äidin kuolema, joka johtui Pikku Närhen yrityksestä olla rohkea ja toimia niin kuin äiti ohjasi.

Uutta on Pikku Närhen johtopäätös äidin liikkumattomuudesta – tekstissä tämä kieltäytyi käsittelemästä asiaa, käsikirjoituksessa ei enää pysty. Tekstissä saattoi käsitellä Pikku Närhen ajattelua suoraan kuvailemalla, mutta toiminnan kuvauksessa on selkeämpää, että Pikku Närhi käyttäytyy kuten aiemmat tapahtumat antavat ymmärtää, eli olemalla kyvytön ymmärtämään uusia asioita ja jatkaen totutuilla rutiineilla. Pikku Närhi on siis tavallaan epäonnistunut aikuis-tumisessa.

## 4.8 Kohtaus 8: surullinen loppu

*Aspekti-aspektitransitio pikkunärhen puuhailuista, ei kuvata kasvoja, vain käsiä, lakanoilla peitetyjä esineitä yms. Tullaan selkäpuolelta kameralla lähemmäs pikkunärhen puuhailuja. Se katsoo ensimmäisessä kappaleessa ollutta taulua. Taulun päällä on kuollut hämähäkki ylösalaisin. Kuvataan pikku närhen kasvoja. Se on vanhentunut, ja muistuttaa kaikkine ryppyineen silmiinpistävästi äitinä. Se räpäyttää silmiään, ottaa sitten pölyhuiskun ja puhdistaa pois kuolleen hämähäkin. Kävelee pois muotokuvan edestä. Seurataan muotokuvia kameralla. Tullaan viimeisen kohdalle. Siinä Pikku Närhi kyyristynyt pelokkaana yksin ympärillään kiertävää pimeyttä vastaan.*

**Kuvasta 3 irrotetut kohtauksen taustalla olevat alkuperäisen tekstin tapahtumat ja jännitteet:**

**10:** Pikku Närhi juoksee kertomaan äidilleen, että Paha Närhi on kuollut. Äiti onkin yllättäen kuollut. Pikku Närhi ei pysty käsittelemään tätä, vaan poistuu paikalta.

**11:** Pikku Närhi elää vielä pitkään talossa ulkopuolesta välittämättä.

**12:** Seinälle ilmestyy uusi muotokuva, joka kuvaa Pikku Närheä. Pöly laskeutuu, kaikki talossa on kuollut.

**A':** Pikku Närhi pystyy olemaan rohkeampi, kuin mitä on.

**C':** Pikku Närhi ei pääse talosta ulos.

Kohtauksen tarkoitus on saattaa käsiteltyt teemat loppuunsa ja lunastaa pääteema, kasvussa epäonnistuminen pahan periytymisen kautta, sekä laskevalla toiminnalla purkaa kliimaksia. Kasvokkain äidin kuoleman kanssa joutumisen anagnorisis ja Pikku Närhen kieltäytyminen ymmärtämästä puretaan laskevalla toiminnalla, kertomalla mihin se lopulta johtaa.

Tekstissä Pikku Närhi eli vielä pitkään talossa mielenkiintonsa ulkomaailmaa kohtaan menettäneenä. Ajan kuluessa pöly laskeutuu tyhjässä talossa pikku hiljaa. Tässä kohtauksessa lukija ymmärtää ajan kuluneen vasta, kun kuvataan Pikku Närhen kasvoja. Hämähäkin, mikä ensimmäisenä esiteltiin jonakin uutena ja rutiinien ulkopuolisena, pois siivoaminen antaa ymmärtää, että Pikku Närhi ei enää ole kiinnostunut ulkomaailmasta, tai mistään, mikä ei ole vanhojen rutiinien mukaista. Viimeinen kuva, missä Pikku Närhen oma muotokuva näkyy seinällä, jää tässä kohtaamaan hieman irtonaiseksi lineaarisena jatkuneesta kerronnasta. Irtonaisena sen merkitys säilyy samankaltaisena kuin tekstissäkin, kertomuksen loppuratkaisun ja siihen johtaneiden syiden kietyksenä.

Tekstin teemoissa on oltu kasvun, rohkeuden ja pelon äärellä läpi kertomuksen. Loppuratkaisu saattaa myös teemat loppuun, ja nivoo ne yhteen pääteemaksi. Lukijalle täydentyy, mistä kertomuksessa oli kyse, pahan periytymisestä ja sen kautta kasvussa epäonnistumisesta.



## 5. Lyhyesti sarjakuvakerronnasta

Tässä luvussa käydään läpi koko sarjakuva kohtausta kohtaukselta, ja katsotaan, miten tehdyt valinnat käytännössä toimivat, ja miten kokonaisuus eroaa käsikirjoituksesta. Samoin kuin edellisessäkin luvussa, käyn ensin hieman läpi omia käsityksiäni sarjakuvakerronnasta.

Ruutujakoa, käytettyjä sarjakuvan konventioita, typografiaa yms. ei käsitellä, koska tutkin vain draamallisen merkityksen välittymistä. Käytän joitakin elokuvasta lainattuja termejä, kuten kameraa ja leikkausta, koska ne soveltuvat hyvin sarjakuvan kuvien analyysiin.

Mielestäni kuvakerrontaa voidaan pitää onnistuneena, jos se pystyy välittämään kerrontaa riittävän yksiselitteisesti. Tällä tarkoitan sitä, että sen vastaanottajan tulkinta on pystytty rajaamaan oleelliseen. Yksittäisen kuvan tulkinta on eri asia kuin kuvien sarjan. Chatmanin mainitsema naturalisatio, eli ihmisen taipumus yhdistää toisistaan irrallisia tapahtumia tai fragmentteja kerronnalliseksi kokonaisuudeksi nivoo ne yhteen. Scott McCloud käyttää tästä termiä täydennys (McCloud, 1993, 63), ja väittääpä sarjakuvan olevan täydennyksen taidetta (McCloud, 1993, 67). Yksittäinen kuva, eli sarjakuvan paneeli on McCloudille samanlaisen tehtävän täyttävä väline, kuin O'Toolen mallissa fokus. Eli yhdessä kuvassa on aina jokin tietty hetki kertomuksesta, ja se kasaa yhteen toiminnan, dialogin ja muut elementit, mitä tarvitaan draamallisen merkityksen välittymiseen. Täydennyksen kautta lukija muodostaa näistä irrallisista hetkistä tarinallisen kokonaisuuden.

Kun käsikirjoitusta aletaan rakentaa kuviksi, on edessä McCloudin mukaan ensiksi kolme ketjussa tapahtuvaa valintaa (McCloud, 2006, 10). Ensimmäinen niistä on esitettävän hetken valinta, eli mitkä hetket on kerronnan kannalta hyvä piirtää ja mitkä jättää pois. Toinen on raamien valinta, eli mistä kuvakulmasta, millaisella rajauksella ja etäisyydellä kuva esitetään. Viimeinen on kuvan itsensä valinta, eli mitä piirros painottaa, miten ja millä tyylillä. Kaikkia näitä valintoja ohjaavat McCloudilla samat kriteerit kuin Aristoteleellä diktiota – selkeys ja merkityksellisyys.

Kuvan hetki on kerronnan juonen välittymisen kannalta tärkein valinta. Vain juonen kulun kannalta välttämättömät hetket tulee esittää, niin että mahdollisimman vähillä valinnoilla voidaan välittää mahdollisimman paljon merkitystä. Kuvien täytyy myös olla yhteydessä toisiinsa, eli hetkien tulee pysyä seuraamaan toisiaan ymmärrettävästi.

Tässä auttaa raamien valinta, millä voidaan siirtyä tilassa, vaihtaa näkökulmaa ja rajata lukijalle välittyvän tiedon määrää. Raameilla voidaan myös synnyttää tunnelmaa käyttämällä kuvakerronnasta poikkeuksellisuutensa vuoksi erottuvia kuvakulmia. Raameilla voidaan siis myös tuottaa Aristoteleen spektaakkelilta edellyttämää kerronnallista korostamista.

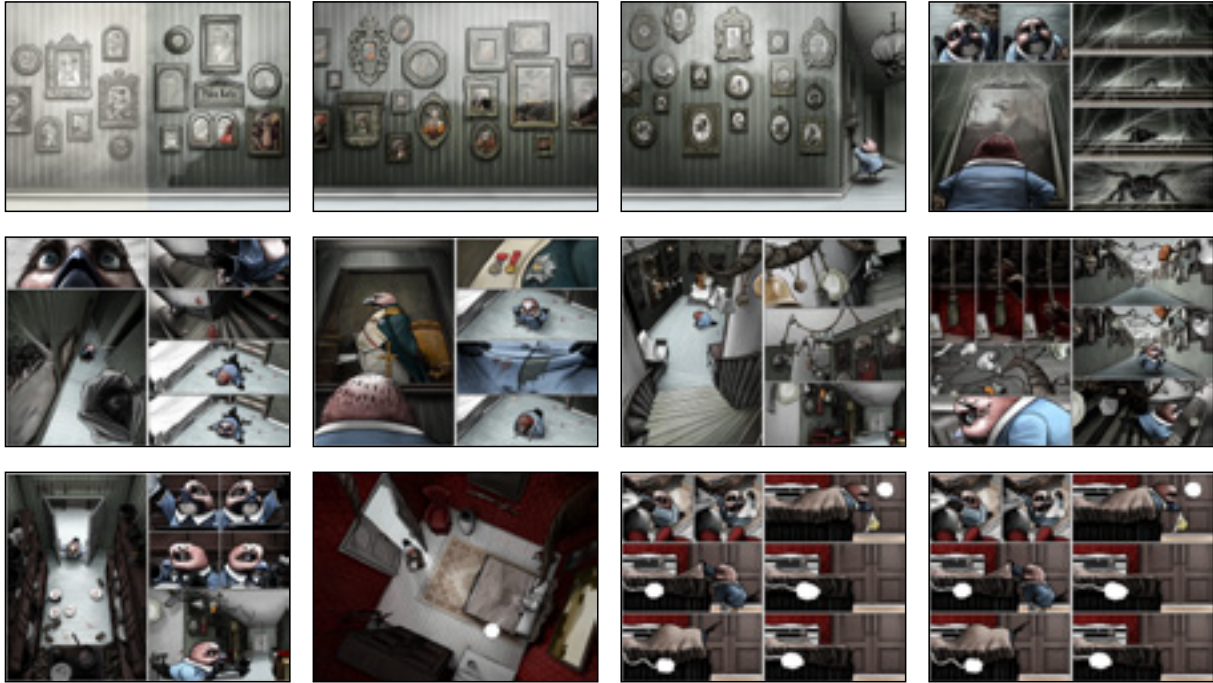
Kuvan valinta – eli millä tyylillä ja miten se on piirretty – on pääasiassa tunnelmaa synnyttävä valinta. Tämä sisältää kuvattavien hahmojen kasvoniilmeet ja eleet, kuvatyylin, valaistuksen jne. Eli sen, miten kuvattava tilanne, hahmot ja tila esiintyvät valitussa hetkessä ja raameissa. Kuten raameilla, voidaan kuvan valinnalla korostaa poikkeuksellisella esittämällä tärkeitä hetkiä.

### 5.1 Johdanto sarjakuvan dramaturgiseen analyysiin

Keskiössä seuraavassa sarjakuvan läpi käynnissä on draamallisen jännitteen synnyttäminen kuvakerronnan kautta, ja käsikirjoituksen juonen toteuttaminen. Tapahtumien merkitykseen puututaan niiltä osin, miltä ne ovat käsikirjoitukseen nähden erilaisia. Teemojen analyysissä keskitytään myös siihen, mikä on kuvakerronnassa uutta. Edellisessä luvussa esitetyt teemojen, tapahtumien ja draamallisen rakenteen tulkintoja ei siis enää pureta kuvista esiin silloin, kun ne esittävät samat asiat kuin käsikirjoituksessa. Kuvallisia esittämisen tapoja avataan sitä mukaa, kun käsiteltävät jaksot niitä esittelevät.

## 5.2 kohta 1 kuvina

Sivut 1-22 lopullisesta sarjakuvasta, järjestetty aukeamittain (Ahonen&Ahonen, 2012).



Kohtauksen tarkoitus on sama kuin käsikirjoituksessa, tehdä Aristoteliläinen alkutilanne lukijalle selväksi. Tämän luvun tarkoitus on kohtauksen kuvakerronnan avaamisen ohella tehdä tutuksi kuvakerronnallisia tekniikoita, joita käytetään läpi sarjakuvan. Esittelen tekniikoita sitä mukaa, kun niitä käytetään kohtauksissa, eli en vielä tässä luvussa avaa niitä esittämisen tapoja, mitä ensimmäisessä kohtauksessa ei esiinny.

Sarjakuva alkaa kolmen aukeaman sarjalla, jollaista Scott McCloud nimittää etabloivaksi otokseksi (McCloud, 2006, 160). Aukeamissa ei ole puhekuplia, jakoa ruutuihin tai mitään muuta sarjakuvan lukua rytmittävää, vaan kolmeen aukeamaan jaettu pysähtynyt hetki. Tyypillisessä sarjakuvakerronnassa ruutu seuraa toista lineaarisena toiminnan kuvauksena. Etablointiotoksessa varsinaisen toiminnan puute vie lukijan huomion esitettävään ympäristöön. Näissä kolmessa aukeamassa esitellään ympäristö, jossa kertomus tapahtuu ja tuodaan sekä Närhen suvun kuniakas menneisyys että nykyinen rappiotila lukijan tietoon.

Taulut ovat aikajärjestyksessä, keskiajasta renessanssin kautta viktoriaanisiin valokuviin. Kohdassa jossa seinä loppuu, tuodaan kuvaan mukaan nykyhetki ja Pikku Närhi. Koko sarjakuvan kertomus kerrotaan pääasiassa Pikku Närhen toiminnan ja havaintojen kautta, siis heti alussa lukijalle on tehtävä selväksi hahmon kerronnallinen rooli. Rauhallisten ja toimintaa vailla olevien aukeamien jälkeen Pikku Närhen hahmo tomuttamassa on lukijalle mielenkiintoisempi, kuin mitä se olisi ilman niitä. Kaksi aukeamaa ilman toimintaa on sopiva määrä, koska yhden aukeaman jälkeen Pikku Närhi ei vielä olisi yllättävä. Lukija odottaa näkevänsä joka sivulla uutta toimintaa tai uudenlaista kuvausta, ja siksi kahta aukeamaa käyttämällä syntyy odotus siitä, että ne jatkuvat samanlaisina.

Seuraavilla kahdella sivulla Pikku Närhi lakkaa tomuttamasta, ärtyy hämähäkinseiteistä ja kauhistuu niistä esiin ryömivää hämähäkkiä. Kaikki kuvat olisi voitu piirtää samasta kulmasta ja samalla rajauksella niin että toiminta olisi välittynyt ymmärrettävästi. Kuvakulma ja rajaus

vaihtuvat kuitenkin monta kertaa. Kuvakulmalla ja rajauksella, tai kuvan raameilla, voidaan paitsi yksittäisessä kuvassa rajata kuvan sisältö niihin asioihin, mihin halutaan lukijan kiinnittävän huomionsa, myös linkittää kuvia kerronnalliseksi jatkumoksi. Ensimmäisen kuvakulman vaihdon, eli siirtymän aukeaman sivulta kuvatusa Pikku Närhestä ylhäältä päin kuvattuun Pikku Närheen, tarkoitus onkin vaihtaa kuvan raami sellaiseen, jossa Pikku Närhen kasvonilmeet ja katseen kohde ovat lukijan fokuksessa. Ilme muuttuu ja tomutus lakkaa vasta seuraavassa kuvassa. Kuvakulma rajaa tässä kohtaa pois Pikku Närhen ärtymyksen kohteen – lukijalle ei vielä ole selvää, mikä Pikku Närheä ärsyttää. Seuraavassa kuvassa Pikku Närhi on kuvattu alhaalta päin katsomassa muotokuvan yläreunassa olevia hämähäkinseittejä. Ilman edellistä ärtynyttä katsetta tässä vaihdoksessa ei olisi selvää, että Pikku Närhi katsoo juuri seittejä, vaikka kuvakulma kiinnittääkin huomion niihin.

Kuvasarja vaihtaa taas raameja, rajaamalla kuvan taulun ylälaitaan. Seurataan siis kaksi kuvaa aiemmin piirrettyä ärtynyttä katsetta sen kohteeseen. Tässä kohdassa hämähäkin ilmestymistä on kuvattu neljällä kuvalla, vaikka periaatteessa kaksi olisi riittänyt – yksi kuva seiteistä ilman hämähäkkiä ja toinen kuva, jossa hämähäkki hyökkää seiteistä esiin. Hetkeä on pidennetty useasta syystä. Ensinnäkin tämänlaiset vähittäiset, hetkestä hetkeen tapahtuvat siirtymät korostuvat, kun niitä käytetään nopeiden, paikasta paikkaan tai henkilöstä katseen kohteeseen tapahtuvien siirtymien rinnalla. Voidaan siis nostaa yksittäisiä, merkityksellisiä hetkiä esiin ja korostaa niiden tapahtumien painokkuutta. Toiseksi lukijalle syntyy käytettyjen siirtymien kautta odotus sarjakuvan rytmistä. Kertomusta eteenpäin kuljettavien tapahtumien kautta syntyvien odotusten rinnalla syntyy myös kuvauksen rytmiin liittyviä odotuksia, jotka toimivat kuten jännitteet. Hyvässä kerronnassa nämä odotukset rikotaan vaihtamalla kuvauksen rytmiä luonteivissa kohdissa – jatkamalla kuvausta samanlaisena niin kauan, että sen jatkumista odotetaan, ja sitten muuttamalla sitä.

Seuraavalle aukeamalle siirrytään taas saman katseen myötä – palataan Pikku Närhen kasvoinhin. Tässä ei ole enää tarve piirtää kuvaa, jossa Pikku Närhi jatkaa kurtistelua, koska raamit on tehty tutuiksi jo edellisellä sivulla. Hämähäkin uhkaavuus ja Pikku Närhen pelkoreaktio luodaan raamien, eleiden ja kuviin tuodun käsittelyn kautta. Hämähäkki on kuvattu alhaalta päin, suurena ja eleiltään uhkaavana. Kuva ei ole puhtaan ikoninen, vaan sen käsittelyssä on taustaan tuotu tunnetilaa esittävää piirrosjälkeä. Hämähäkin taustalla tämä tulkitaan jos ei ärjynnäksi, niin uhkaavaksi. Myös seuraavassa kuvassa Pikku Närhen taustalla on samanlaista tunnetilaa esittävää käsittelyä, mikä pelokkaan ilmeen rinnalla tulkitaan voimakkaaksi säikähdykseksi. Pakoon juokseva Pikku Närhi on kuvattu kulmasta, jossa näkyy yhtä aikaa sekä hämähäkki, että Närhi itse, ja joka äärimmäisellä perspektiivillään korostaa Närhen pienuutta suhteessa ympäristöön, ja jatkaa pelkotilan kuvausta.

Kohtauksessa tapahtuu useita siirtymiä paikasta toiseen. Kerronta pysyy koossa, koska tapahtumia keskitytään kuvaamaan koko ajan Pikku Närhen kautta. Kun Pikku Närhi kompastuu portaissa, tai kun portaista siirrytään keittiöön, ovat paikan vaihdokset luonteivia, koska lukija on aiemmin nähnyt Pikku Närhen juoksevan kauhuissaan karkuun tai kiirehtimässä kellonarun hermostuttamana. Hahmon toiminta ja pyrkimykset ovat siis fokuksessa, mikä tekee muuten vaikeista paikan siirtymistä, kuten siirtymästä keittiön kaapeista käytävään, jossa kellonaru soi, jopa toissijaisia.

Käsikirjoituksessa Pikku Närhi vertaa itseään arvokkaaseen närheen ja pettyy itseensä. Tässä vertailu Napoleonin muistuttavaan sotilasnärheen tapahtuu ensimmäisen kerran heti Pikku Närhen pelästymisen jälkeen, päähenkilön maatesa lattialle kaatuneena. Vertailussa seurataan katsetta mitaleihin, ja sitten Pikku Närhen likaiseen takkiin. Pikku Närhen häpeä pelkuruudesta ja kaipuu rohkeuteen on tehty siis konkreettiseksi toiminnaksi.

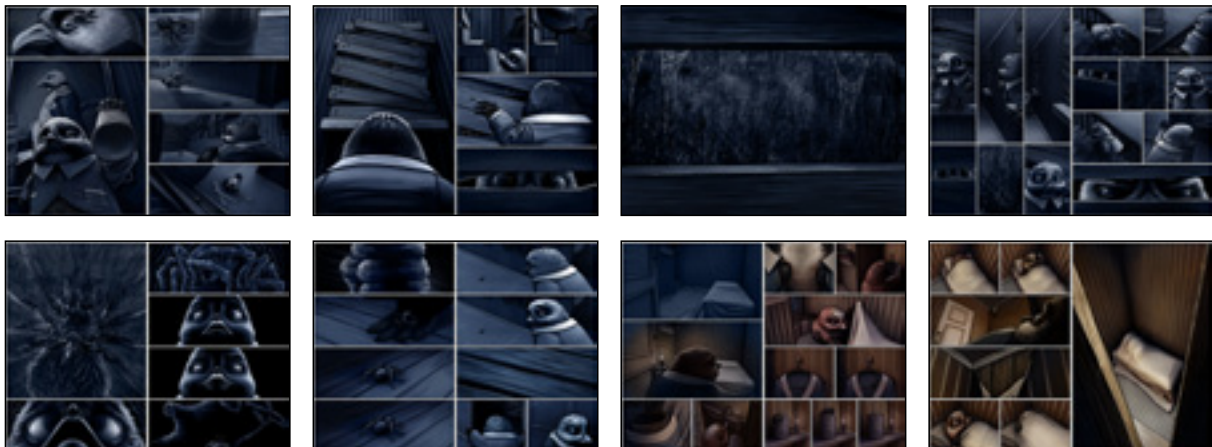
Toiminnantäyteen kompastelun ja vertailun jälkeen tapahtuva siirtymä äidin makuuhuoneeseen kellonarua seuraten on rauhallisempi ja vailla toimintaa. Tämä rikkoo taas kerronnan jatkumiseen liittyviä odotuksia. Kuten alussakin, talon esineitä seurataan pysähtyneissä kuvissa, eikä seuraavaksi tapahtuvaan kiireiseen säntäilyyn siirrytä suoraan. Lisäksi pieni lepo hetki tekee Pikku Närhen kiireestä tuntuvamman, kun seesteisestä kuvauksesta siirrytään taas nopeatahtiin toiminnan kuvaukseen.

Teemoittamaan Pikku Närhen kamppailua rohkeutensa kanssa oli käsikirjoituksessa keittiöön kirjoitettu liioitellun suurien esineitä, joita Pikku Närhi ei kunnolla pystynyt käyttämään. Ne eivät kuitenkaan tässä ole enää läsnä, koska Pikku Närhen hätäisen kiireen kautta voidaan kertoa sama asia – että Pikku Närhi hädin tuskin selviytyy velvollisuuksistaan.

Myöskään äitiä ei näytetä vielä, koska lukijan halutaan kiinnittävän huomionsa Pikku Närhen kamppailuun. Ilman selvää syytä toiminnalle lukija kiinnittää siihen enemmän huomiota. Puhe-  
kuplat taas rikkovat kerronnan rytmiä, kun niitä käytetään vasta nyt ensimmäisen kerran. Lisäksi ne tekevät äidistä läsnä olevan henkilön, jota tämä ei ilman niitä olisi. Kun äidin kasvoja ei näytetä, mutta puhe näytetään, tehdään lukija uteliaaksi myös äidin suhteen.

### 5.3 kohta 2 kuvina

Sivut 23-38 lopullisesta sarjakuvasta, järjestetty aukeamittain (Ahonen&Ahonen, 2012).



Tässä kohtauksessa viritetään pelon teemaa, kuten käsikirjoituksessakin. Uutta on yön kuvallinen tyyli, sekä ”painaajaistyyli”, mitä hyödynnetään myöhemmissä kohtauksissa.

Käsikirjoituksessa yö koitti vasta Pikku Närhen mentyä nukkumaan. Tässä kuitenkin siirrytään saman tien yökuvaan. Lukijan odotus on, että kuvaus jatkuu samanlaisessa valaistuksessa. Kun kuvaustapa muuttuu, muuttuu myös tunnelma. Pimeän yön kuvaustapa vie kerronnan pelon äärelle antamalla ymmärtää, että tilanteessa on jotain uhkaavaa. Tyylivaihdos antaa myös ymmärtää, että tässä kokonaisuudessa tulee tapahtumaan jotain muuta kuin aiemmin. Pikku Närhi onkin nyt takaa-ajaja. Napoleonin katseesta alkava kohtausta alla olevaan Pikku Närheen myös johdattelee tapahtumia saman teeman äärelle.

Ikkunalautojen välistä Pikku Närhi näkee jotain epäselvää. Tässä esiintyy ensimmäisen kerran ”painaajaistyyli”, epäselvästi ja rakeisesti kuvattu Pikku Närhen mielikuvituskuva. Silmille hyp-päävä hämähäkki näyttäytyy myös tällä tyylillä, ennen kuin Pikku Närhi ymmärtää, että mitään pelättävää ei ole. Painajaistyylin annetaan siis ymmärtää olevan jotain, mitä Pikku Närhi pe-

loissaan näkee. Tyylin vaihdos on myös tapa tehdä käänne kerrontaan. Kuten kerronnan rytmin, myös kuvatyylin jatkumisesta samankaltaisena syntyy lukijalla odotuksia, joita voidaan hyödyntää kerronnassa.

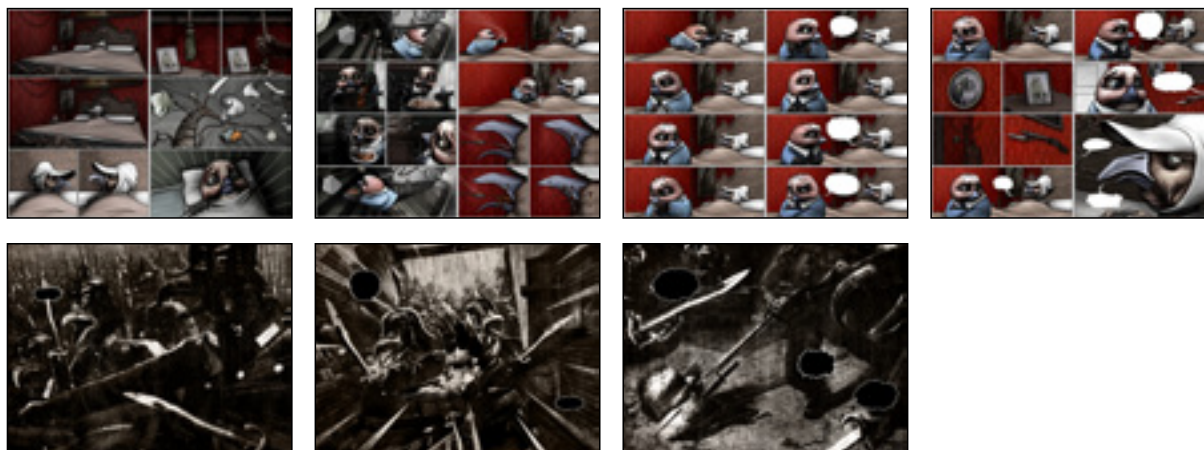
Pelottava yö, Napoleonin julma katse ja painajaistyyli toimivat kontrastina Pikku Närhen oivalukselle – hämähäkki ei olekaan vaarallinen. Annetaan ymmärtää, että Pikku Närhi tämän tajuttuaan voisi tehdä hämähäkille pahaa, mutta päästääkin tämän menemään. Pikku Närhestä tehdään tällä hyvántahtoinen hahmo.

Käsikirjoituksessa hämähäkki ei ryöminyt lautojen väliin, eikä hypännyt sieltä Pikku Närhen naamalle. Pikku Närhi ei myöskään ottanut hämähäkkiä kiinni ja antanut sen sitten mennä. Hämähäkki kuitenkin tulee yöllä Pikku Närhen luokse nukkumaan. Ryöminen lautojen väliin auttaa kiinnittämään Pikku Närhen huomion ikkunaan ja siellä näkyvään painajaismaisemaan. Tapahtumia on siis muokattu niin, että Pikku Närhen toiminta on johdonmukaista – syy kiinnittää huomio ikkunoihin on nyt selvä. Hämähäkin pakoon päästäminen myös antaa hämähäkille syyn luottaa Pikku Närheen ja tulla tämän luokse nukkumaan.

Kohtaus johdattelee siihen päätelmään, että ikkunoissakaan ei ole mitään pelättävää. Tämä käännetään kahdella viimeisellä aukeamalla ympäri – vaikka valaistus vaihtuu vähemmän uhkaavaksi, ja kuvattava toiminta tuntuisi olevan rutiininomaista ja turvallista, on huoneen nurkassa oleva lautojen rako kuitenkin pelottava. Viimeinen kuva, missä peittoon kääriytynyttä ja pelokasta Pikku Närheä katsellaan lautojen välistä vihjaa, että joku katselee Pikku Närheä talon ulkopuolelta. Taas erittäin jyrkkä perspektiivi korostaa Pikku Närhen pienuutta ja pelkoa.

## 5.4 kohtaus 3 kuvina

Sivut 39-52 lopullisesta sarjakuvasta, järjestetty aukeamittain (Ahonen&Ahonen, 2012).



Kohtauksen tarkoitus on sama kuin käsikirjoituksessakin, luoda edellytykset kliimaksiin johtaville tapahtumille. Uutta on nyt tapahtuva painajaistyylin hyödyntäminen, mikä konkretisoi Pikku Närhen pelkoja.

Kohtaus alkaa siirtymällä Pikku Närhen makuuhuoneesta äidin makuuhuoneeseen. Yö on vaihtunut päiväksi. Äiti nähdään nyt ensimmäisen kerran, hätäntyneen oloisena. Kellonarun vedosta seuraava Pikku Närhen ryntäily, puuhastelu ja äidin ruokkiminen ovat paluu tavalliseen kerronnan rytmiin. Toiminnan rutiininomaisuus, puuhailu keittiössä ja äidin syöttäminen on kuvattu suorana toimintana, jossa ei tapahdu käännteitä. Pikku Närhen epäröidessä ennen dialo-



Äiti ei enää yski, kuten käsikirjoituksessa. Kuvakerronnassa ei myöskään suoraan hypätä yöstä äidin makuuhuoneeseen, ja käsikirjoituksen muutamalla suttuisella kuvalla Pahojen Närhien hypoteettisista tekemisistä on nyt paljon suurempi paino. Myös huoneessa nähtävät pikkuesineet on valjastettu palvelemaan tätä – Pikku Närhi katselee ympärilleen huoneessa, ja nähdyt esineet värittävät mielikuvituksessa nähtyjä Pahoja Närhiä.

Ovatko painajaisaukeamat todellisia tapahtumia vai kuvitelmia ei ole itsestään selvää. Kerronta on antanut viitteitä siitä, että kyse olisi vain Pikku Närhen mielikuvituksesta, mutta ei mitään yksiselitteistä täsmennystä. Epävarmuudella lisätään lukijan mielenkiintoa Pahoja Närhiä kohtaan.

**Sivut 53-78 lopullisesta sarjakuvasta, järjestetty aukeamittain (Ahonen&Ahonen, 2012).**



Kohtauksessa on sekä yötyyliä, painajaistyyliä, että tavallista päiväkuva. Kohtauksen kerronnallinen tarkoitus on sama kuin käsikirjoituksessakin, uutta on tapahtumien dramatisointi ja korostaminen kuvallisin keinoin.

Kahdella ensimmäisellä sivulla palataan kohtauksen kaksi kuviin – Pikku Närhen pelko Pahoja Närhiä ja ulkomaailmaa kohtaan rinnastetaan ikkunautojen rakoihin käyttämällä jo tuttuja asioita, joiden merkitys on selvä, uusissa yhteyksissä. Hämähäkin ilmestyminen kulman takaa kurkistuksen jälkeen ja mopiksi vaihtuva ase hyödyntävät myös aiempaa kuvakerrontaa. Tässäkin käytetään hyväksi lukijan odotuksia tapahtuvasta. Kun hämähäkki ilmestyy nurkan takaa, mutta Pikku Närhi ei pelästykään, voidaan kertoa Pikku Närhen olevan nyt jonkin verran rohkeampi kuin aiemmin; samoin ase, joka onkin vaihtunut mopiksi on odottamaton kuva, ja sen kautta sen esittämä asia on painokkaampi.

Pikku Närhen puuhastelua talossa kuvataan myös kuten aiemmin, mutta lautojen läpi. Vihjataan siis vielä vahvemmin siihen, että ikkunan ulkopuolella saattaa olla joku katselemassa. Lopuksi Pikku Närhi huomaa lautojen toisella puolella jotain. Tämä on kuitenkin kuvattu painajaistyyliin, eli lukijalle ei tule selväksi, ovatko silmät vain Pikku Närhen mielikuvituksessa vai todellisia. Kuvaus lautojen takaa viittaisi siihen, että ovat, painajaistyyli taas siihen, että eivät. Samanlaisia vihjeitä annetaan myös äidin puheella ja sen vaikutuksella Pikku Närheen. Pikku Närhi ottaa kaiken kirjaimellisesti, kyseenalaistamatta ja tutkimatta äidin motiiveja. Pikku Närhen syy hiipiä pitkin käytäviä, tilkitä ikkunoiden lautojen raot ja leikata kellonaru poikki ovat selvät lukijalle. Niiden tarpeellisuus taas on kyseenalaista.

Äidin puoliksi huvittunut ja puoliksi pilkallinen ilme Pikku Närhen huolen kuullessaan viittaa hyvin vahvasti siihen, että kaikki kuvatut uhkat ovat olemassa vain Pikku Närhen mielikuvituksessa. Kerronnassa on keskitytty tähän asti kuvaamaan maailmaa sellaisena, kuin Pikku Närhi sen kokee, painottamalla tämän pelkoja ja tuntemuksia itsestä. Äidin näkökulmasta Pikku Närhen kokema on lapsellista ja huvittavaa kuvitelmaa. Lukijalle uuden tulkintatavan esittely ja kaiken Pikku Närhen kokeman kyseenalaistaminen vahvistaa epäilystä siitä, että Pikku Närhi ei toimi järkevästi.

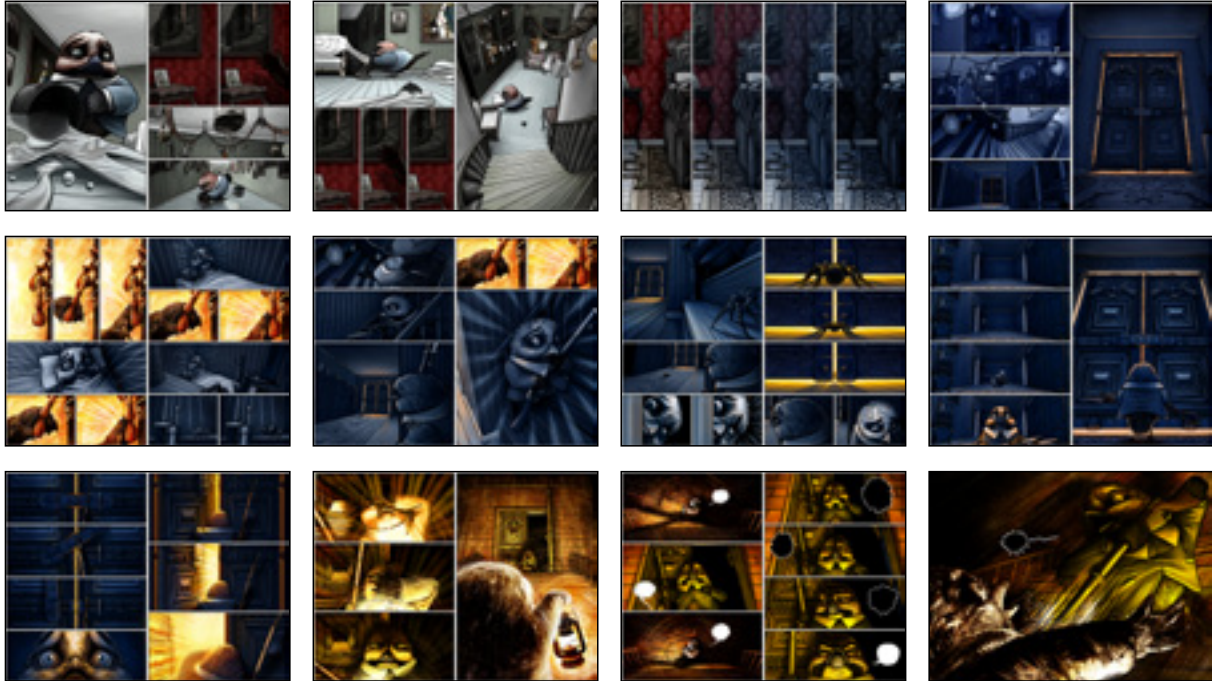
Kun makuuhuoneessa käydyn keskustelun jälkeen Pikku Närhi poimii aseensa ja hiipii käytävillä, ei lukija enää koe toimintaa samalla tavalla Pikku Närhen kautta, vaan se värityy äidin herrättämän epäilyksen kautta peloksi sen puolesta, mitä Pikku Närhi lapsellisissa harhoissaan saa aseella aikaan. Jakso, missä Pikku Närhi kohtaa hämähäkin, käy kellarissa ja laastoittaa ikkunat onkin tällä kohtaa odottamaton, koska lukija odottaa jotain tapahtuvan aseensa kanssa. Siihen palataan vasta jakson päätyttyä, heti kun kerronnassa on päästy onnellisempiin tunnelmiin. Jakso on melko suoraviivainen tapahtumaketju, missä Pikku Närhi päätyy leikkaamaan kellonarun otettuaan aseensa äidin huoneesta. Siitä saadaan odottamattomampi, eli kerronnallisesti mielenkiintoisempi, kun viedään lukijan huomio ensin muihin asioihin, ja palautetaan se siihen odottamattomassa kohdassa.

Kellonarun leikkaaminen tapahtuu yöllä, jotta se on oma jatkumonsa ja erillinen päivän tapahtumista. Lisäksi se vie lukijan takaisin niihin teemoihin, mitä viime yökuvauksessa käsiteltiin. Toiminnalle syyn antavat painajaiset on kuvattu painajaistyyllillä, ja se myös vie takaisin pelon teemoihin.

Juuri tätä edeltänyt hämähäkin ja Pikku Närhen ”peukku pystyyn”-ele toisilleen tekee hypystä pelon teemoihin suuremman. Lisäksi lukijalle esitetään konkreettisen tapahtuman kautta näiden välille kehittynyt ystävyys.

## 5.6 kohta 5 kuvina

Sivut 79-102 lopullisesta sarjakuvasta, järjestetty aukeamittain (Ahonen&Ahonen, 2012).



Kertomuksen kliimaksi ja peripeteian kaltainen hetki tapahtuvat tässä kohtauksessa kuten käsi-kirjoituksessakin. Kohtausta sekoittaa myös lopussa kuvatyylejä keskenään, nivoon teemat yhteen kliimaksiin, eli Toisen Närhen murhan kohdalla.

Kaksi ensimmäistä aukeamaa ovat sisällöltään lähes identtiset. Niitä on kuitenkin kaksi peräkkäistä, koska äidin käsi tavoittelemassa köyttä halutaan kuvata useammin kuin kerran. Mikäli aukeamia olisi vain yksi, ei seuraavalla aukeamalla oleva äidin makuuhuoneen valaistuksen muuttuminen yöksi olisi merkitykseltään yhtä selvä.

Äidin käsi on kuvattu samoin kuvin kuin niillä kahdella aiemmalla kerralla, kun kellonaru vedettiin. Ilman näitä aiempia kuvia ei nyt tapahtuvan hapuilun merkitys olisi lainkaan selvä. Ero edelliseen, eli poikki oleva köysi, jota käsi ei tavoita, on niistä esille nouseva asia. Kellonaru liikkui molemmilla edellisillä kerroilla, mutta ei enää. Ensimmäisellä aukeamalla narun tavoittelun jälkeen seuraa kuva, jossa on vain paikallaan oleva kellonaru. Kun tämä syy-seuraussuhde on kerran esitetty, voidaan toisella aukeamalla kellonarun lisäksi tuoda kuvaan ne huomiotta jättävä Pikku Närhi.

Heti yöhön siirtymisen jälkeen kuvattu kameran matka makuuhuoneen ovelta eteisen ovelle on jo lukijalle tuttu tapa esittää jonkin uuden asian pariin siirtymisen. Oven raoista pilkistävä keltainen valo on uusi, uhkaava ja odottamaton. Raskasraaminen ovi korostaa vielä sitä, että se saattaa olla jotain uhkaavaa.

Päivänvalossa on kuvattu rutiininomaista elämää, yökuvin pelottavia ja painajaistyyliä kuvitelmia. Lukija on vaivihkaa totutettu siihen, että valaistus ja piirrostyle merkitsevät uuden teeman tai tunnelman pariin siirtymistä. Uusi tyyli tässä kohtaa on odottamaton, ylivalottuneesta keltaisesta hehkusta ja puoliksi piirretyn, puoliksi painajaistyyllisen piirrosjäljen yhdistelmästä ei ole annettu mitään viitteitä aiemmin. Ei ole selkeää, mitä se edustaa, mutta se on jotain uutta. Ulkopuolista maailmaa on kuvattu aiemmin vain kuvitelmien kautta, mutta nyt se tulee luokse



kolkuttavan käden muodossa. Kuvissa ei tarkoituksella ole paljoa. Niiden epäselvyys ja Pikku Närhen kauhu ovat jännitystä lisääviä elementtejä, samoin kuin tarkoituksella hyvin pitkäksi venytetty oven avaaminen.

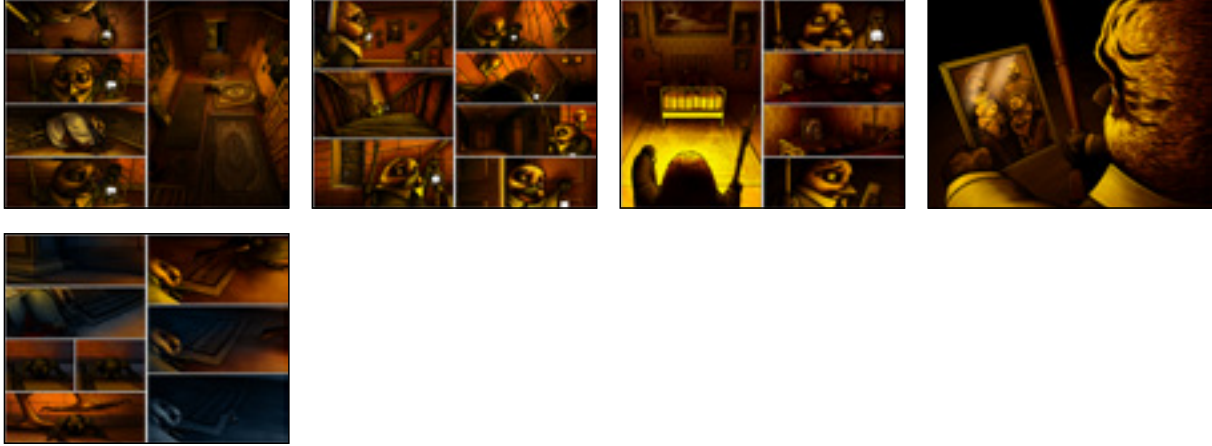
Oven avauduttua tyylit sekoittuvat. Puhe ja häikäistyminen tekevät selväksi, että kyse ei ole pelkästä kuvitelma-  
sta. Toinen Närhi on kuitenkin kuvattu painajaistyyllillä, millä on aiemmin kuvitet-  
tettu Pikku Närhen mielikuvituksessa nähtyjä asioita. Tai todellisia asioita sellaisina, kuin miltä  
ne Pikku Närhelle vaikuttavat. Tyyllillä on aiemmin kuvattu vain uhkaavia asioita, ja nyt Toisen  
Närhen anova puhe rinnan painajaiskuvaston kanssa

Painajaistyyllillä on kuvattu Pikku Närhen kokemia uhkaavia ja pelottavia asioita. Kun ovi avau-  
tuu, on Pikku Närhi vastakkain painajaistyyllisen Toisen Närhen kanssa. Pitkä matka ovelle ja  
Pikku Närhen pelkäävät ilmeet kertoivat, että Pikku Närhi on kohtaamassa jotain pelottavaa.  
Toinen Närhi on kuvattu tällä tyyllillä, koska se tekee lukijalle selväksi, että Pikku Närhi kohtaa  
nyt sen, mikä on aiemmin pelottanut. Painajaistyyllinen Toinen Närhi on kuitenkin vaarattoman  
ja surkean oloinen anovan puheensa vuoksi. Hämähäkin kohdatessaan se myös esitettiin paina-  
jaistyyllisenä naamalle hypätessään, mutta Pikku Närhi pystyi kohtaamaan pelkonsa ja anta-  
maan hämähäkin mennä. Äidin kertomus Pahojen Närhien ruokavaliosta on esitetty rinnan Pik-  
ku Närhen ilmeen vähittäisen muutoksen kanssa, koska se selittää, miksi Pikku Närhi käyttäytyy  
tässä kohdassa eri lailla.

Toisen Närhen kuolema on kertomuksen kliimaksi ja Pikku Närhen traaginen virhe. Tyylejä käy-  
tetään ristiriitaisesti – pelottavaa ja uhkaavaa tyyliä käytetään kuvaamaan uhria, tavanomais-  
ta ja turvallista edustavaa tyyliä murhaajaa. Tällä pystytään kertomaan paitsi että Pikku Närhi  
voittaa kaikki pelkonsa, myös että peloissa ei ollut mitään pelättävää.

## 5.7 kohta 6 kuvina

Sivut 103-112 lopullisesta sarjakuvasta, järjestetty aukeamittaittain (Ahonen&Ahonen, 2012).



Kohta 6 toimii kuten käsikirjoituksessa, eli lisää alkuperäiseen kertomukseen nähden laskevaa toimintaa, jotta kliimaksi voitaisiin paremmin purkaa lukijalle. Se on myös tyyllisesti oma kokonaisuutensa, joka erottuu muusta kerronnasta sekä korostaakseen sisältöään, että tehdäkseen siitä oman jaksensa. Kohtauksessa tapahtuu myös mukailtu anagnorisis, jossa Pikku Närhi joutuu kasvokkain tekojensa seurauksen kanssa.

Kohtauksessa on kolme samankaltaista jaksoa, jossa viipyilevää toiminnan kuvausta seuraa kokosivun tai aukeaman kokoinen paljastuskuva. Toista puolta ei enää kuvata painajaistyyliä, koska kohtauksen tarkoitus on palkita lukijaa paljastuksilla, eikä enää lietsoa jo voitettuja Pikku Närhen pelkoja. Toinen Närhi paljastuu Pikku Närhen kaltaiseksi pieneksi linnuksi, ja toinen puoli samanlaiseksi taloksi, kuin mistä Pikku Närhi tuli. Valaistus jatkuu kuitenkin erilaisena, ja pienten viitteiden, kuten tiiliseinän ja summereiden avulla tehdään selväksi lukijalle, että Pikku Närhi on nyt oven toisella puolella koko kohtauksen ajan.

Suuriin paljastuskuviin on valittu merkityksellisimmät hetket – ulkomaailman paljastuminen samanlaiseksi taloksi, isän ruumiin löytyminen ja lopulta totuuden paljastava valokuva. Muiden kuvien raameissa, kuvatyyleissä ja toiminnassa ei tapahdu enää mitään lukijalle yllättävää. Tällä kohtaa haluttiin vain tehdä surkea totuus selväksi, eikä enää yllättää odottamattomuuksilla. Kuvakerronta edustaa siis myös laskevaa toimintaa.

Viimeinen aukeama sisältää toisen talon valaistusta ja tavallista yötyyliä. Tässä valmistellaan siirtymää talon toiselle puolelle, ja saatetaan kohtauksessa käytetty kuvatyylipäätös. Hämähäkin suru Toisen Närhen kuolemasta ja pelko Pikku Närheä kohtaan kertovat lukijalle, miten murhatyön myötä hämähäkin suhtautuminen Pikku Närheen on muuttunut.

## 5.8 kohta 7 kuvina

Sivut 113-118 lopullisesta sarjakuvasta, järjestetty aukeamittain (Ahonen&Ahonen, 2012).



Kohtauksen pääasia on Pikku Närhen äidilleen osoittama puhe. Se on laskevaa toimintaa, eli se purkaa jo tapahtunutta kertomalla lukijalle, millaiseen johtopäätökseen Pikku Närhi on tapahtuneesta päätenyt. Kuvat ovat alun siirtymää ovelta ja lopun kokosivun kuvaa lukuun ottamatta monotonisen samanlaisia, jotta pääpaino olisi sillä, mikä niissä on erilaista, eli Pikku Närhen puheella ja ilmeillä. Yötyylillä on käsitelty tilanteita, joissa Pikku Närhi on epävarma tai pelkäävä. Se on siis ollut pelon teemoja virittävä tyyli, ja se vie tässä loppuunsa, kun Pikku Närhi kertoo siitä, miten on päässyt peloistaan yli. Anagnoriksen ymmärrys hylätään, kun Pikku Närhi kieltäytyy ymmärtämästä tekojensa seurauksia. Tämä kerrotaan dialogin ja ilmeiden yhteistyöllä - kun Pikku Närhi kertoo äidilleen, että tämä voi nukkua, koska hän pystyy nyt suojelemaan heitä molempia, on tämä selvästi rakastava ja tilanteeseen tyytyväinen.

## 5.9 kohta 8 kuvina

Sivut 119-129 lopullisesta sarjakuvasta, järjestetty aukeamittain (Ahonen&Ahonen, 2012).



Kohtauksen tarkoitus on saattaa kertomus ja sen teemat loppuunsa. Se tapahtuu pääosin kuten käsikirjoituksessakin, mutta ajan kulua on alussa pedattu enemmän, ja lopussa oleva Pikku Närhen muotokuva on enemmän osa ensimmäisen kohtauksen tauluseinää, kuin itsenäisesti esitetävä kokonaisuus - enemmän närhien suvun loppu kuin Pikku Närhen muotokuva.

Kolme peräkkäistä aukeamaa, joissa ajan kulua kuvataan oveen ilmestyvien lautojen ja lopulta tapetin kautta, on tarkoitus osoittaa lukijalle, että jonkin verran aikaa on kulunut. Myöhemmissä kuvissa, joissa Pikku Närhi paljastuu vanhaksi, tehdään vasta selväksi, että sitä on kulunut paljon. Ajan kulku alun aukeamissa ja Pikku Närhen vanhuus tukevat siis toisiaan – en usko, että pelkääntään Pikku Närhen vanhat kasvot olisivat voineet tehdä ajan kulkua selväksi. Ilman oviaukeamia voi olla, että vanhat kasvot olisi tulkittu vain rapistuneiksi.

Lukijan annetaan ymmärtää, että Pikku Närhi katselee kuvassa olleen sotilaan muotokuvaa, mutta katse kohdistetaankin raamivalinnalla taulun päälle, missä makaa kuollut hämähäkki. Kuten käsikirjoituksessa, Pikku Närhi lakaisee vanhan ystävänsä pois, koska ei enää ole kiinnostunut mistään uudesta tai talon ulkopuolisesta. Viemällä entisten ystäväysten suhde surkeaan loppuunsa osoitetaan myös, mihin Pikku Närhen ajattelu ja teot ovat johtaneet.

Viimeisellä aukeamalla palataan ensimmäisen kohtauksen alkuun, missä muotokuvat muodostivat Närhen suvun jatkumon aikajärjestyksessä. Vasemmalla sivulla olevat taulut auttavat jatkumon loppuunsa. Ne ovat hieman lähempänä nykyhetkeä, eivät enää viktoriaanisessa ajassa, ja auttavat liittämään närhien perhevalokuvan ja Pikku Närhen muotokuvan kuvien jatkumoon.

Käsikirjoituksessa lunastetaan loppuratkaisulla kerronnassa viritetyt teemat. Tässä viedään loppuun myös kuvien ja kuvatyörien virittämät teemat. Hämähäkki näyttäytyy ensin painajaistyyllillä, silmälasit päässä vaarattomana. Pikku Närhi ei siis enää pelkää, mutta rohkeus on johtanut piittaamattomuuteen. Viimeinen aukeama viittaa kuvallisesti alussa viritettyyn rohkeuden kaipuun teemaan, eli Pikku Närhen itseensä kohdistamiin odotuksiin. Viimeinen taulu on kuvallinen lunastus epäonnistumisen teemalle, kun Pikku Närhen kuva on suvun viimeinen muotokuva.

## 6. Yhteenveto

Lopputyöni tutkimuskysymys oli, että onko mahdollista purkaa proosateksti tarinakokemuksen synnyttäviksi elementeiksi, ja järjestellä se uudelleen kuvakerronnaksi, joka välittää alkuperäisen tekstin kaltaisen tarinakokemuksen. Lopputyön tarkoitus oli esitellä tämän ajatuksen pohjalta rakennettu sarjakuvan tuottamisen dramaturginen metodi.

Laajempaa sarjakuvaa ei mielestäni kannata aloittaa suoraan kuväkäsikirjoituksesta, vaan tuottaa ensin kertomus tekstin muotoon proosan ehdoilla. Spontaania kuvakerrontaa on mahdollista synnyttää, mutta pitkissä kokonaisuuksissa se on työlästä. Toimiva kertomus syntyy helpoiten tekstinä, yksinkertaisesti siksi, että sitä on nopeampi tuottaa ja muokata.

Metodissani valmiista tekstistä eristetään kertomuksen draamallisen merkityksen yhdessä synnyttävät elementit, eli miljöö, henkilöhahmot, draamalliset tapahtumat ja jännitteet, sekä tärkeimpänä niiden järjestys, eli juoni.

Käsikirjoitus luodaan näistä elementeistä kuvakerronnan ehdoilla, eli kaikki proosassa suoraan todettu, tai abstraktina esitetty viedään toiminnan muotoon. Luodaan siis uutta draamallista toimintaa, joka esittää olemassa olleiden tapahtumien taustat toiminnallisessa muodossa – tunnetilojen kuvaus, sisäiset monologit yms. puetaan tapahtumiksi, jotka välittävät katsojalle samankaltaisen draamallisen merkityksen.

Käsikirjoituksesta valitaan ne hetket, jotka on välttämätöntä esittää kerronnan välittymiseksi, ja jotka kokonaisuutena muodostavat ymmärrettävää kerrontaa. Jokaiseen hetkeen valitaan kuvan raamit ja kuvaustyyli samoilla kriteereillä. Näin muodostetaan kuväkäsikirjoitus. Vasta, kun on täysin selvää, missä kuvassa tapahtuu mitään ja millä tyylillä, siirrytään varsinaisen sarjakuvan piirtämiseen.

Koko metodi perustuu ajatukseen, että purkamalla tekstimuotoista kertomusta voidaan löytää sen draamallista merkitystä muodostavat elementit, ja toteuttaa ne uudelleen sarjakuvan keinoin tarinakokemuksen säilyessä samankaltaisena. Vaikka prosessi ei ole suoraa adaptaatiota, on se adaptaatiomainen siinä mielessä, että siinä säilyy suuri osa alkuperäisestä kertomuksesta ja sen juonesta. Metodin toimivuutta voidaan siis arvioida tutkimalla, missä ja miksi sarjakuva ja alkuperäisen teksti eroavat toisistaan, eli miten se vastaa tutkimuskysymykseen. Muutosten tulisi siis olla sellaisia, että ne tekevät sarjakuvakerronnasta paremman, kuin mitä se olisi vain alkuperäisen kertomuksen sisältö säilyttämällä, eli niiden tulisi olla hyvän diktion ja juonen edellyttämiä.

Toin mukaan Aristoteleen tragedian mallin ensimmäisessä luvussa, koska mielestäni alkuperäinen teksti oli tragedia, ja siitä oli erotettavissa Aristoteleen tragedian määrittelyyn käyttämät elementit, kuten traaginen hahmo traagisine vikoineen, sekä tragedian rakenteen omaava juoni. Aristoteleen käsitys siitä, mitä tragedialla on varsinaisesti tarkoitus tehdä on yksinkertaisesti ”herättää katsojassa säälin ja pelon tunteita” (Aristoteles, 2008, 10). Kaikki tragedian elementit ovat siis olemassa tuottaakseen vastaanottajalle tämänlaisen kokemuksen.

Molemmat kertomukset ovat tragedioita tässä mielessä. Ja molemmat käyttävät samoja hahmoja ja samanlaisia tapahtumia koko lailla samalla tavalla järjestellen, eli niiden juonet ovat samankaltaisia. Jotta kertomuksia voitaisiin Aristoteleen määritelmien mukaan pitää samoina tragedioina, pitäisi niiden kaikkien elementtien olla identtisiä. Sarjakuvassa on uusi hahmo, hämähäkki, ja uusia kohtauksia, esimerkiksi jakso, missä Pikku Närhi päättyy talon toiselle puolelle, ja löytää totuuden paljastavan perhevalokuvan.

Hämähäkin läsnäolo ei kuitenkaan muuta tapahtumia, vaan on tuotu mukaan juuri siksi, että suoralla toiminnan kuvauksella ei voitu esittää niin helposti tekstissä suoraan todettuja asioita. Hämähäkkiä käytetäänkin antamaan eri tilanteissa Pikku Närhelle ymmärrettävä syy toimia niin kuin toimii – esimerkiksi toisen kohtausten takaa-ajon muuttuminen ikkunan ihmettelyksi. Lisäksi voidaan esittää tekstissä suorana kuvailuna olleita päähenkilön mielentiloja näyttämällä, miten Pikku Närhi reagoi hämähäkkiin oman itsensä kanssa kamppailun eri vaiheissa.

Toisin sanoen hämähäkki ei muuta juonta, vaikka onkin uusi henkilöahmo, vaan auttaa säilyttämään sen samankaltaisena uudessa mediassa. Silti puhtaasti Aristoteleen kriteereillä tarinoita ei voi pitää samoina, vaikka muutokset onkin tehty tarinakokemuksen säilyttämiseksi.

Sarjakuvassa käytetään myös eri piirrostylejä, odottamattomia leikkauksia ja muita kuvallisia tapoja rakentaa jännitettä, joille ei ole kirjallisessa ilmaisusta vastineita. Samoin kuin hämähäkki, ne eivät tuo kertomukseen uusia tapahtumia tai käänteitä, vaan auttavat jo olemassa olleita välittämään paremmin. Kuvakerronta toimii erilaisilla ehdoilla kuin kirjallinen kerronta. Abstraktien asioiden suora toteaminen ei ole mahdollista yksittäisellä kuvalla, mutta esimerkiksi tunnetilojen välittäminen on mahdollista esimerkiksi kasvonilmeitä kuvaamalla ja piirrosjäljen tai valaistuksen valinnalla, siinä missä tekstissä pitäisi turvautua kerronnallisiin rakenteisiin.

Aristoteles edellytti tragedialta hyvää diktiota, eli ilmaisua, joka on riittävän selkeää ollakseen ymmärrettävää ja riittävän omaleimaista ollakseen kiinnostavaa. Jos molemmilta narratiiveilta edellytetään tätä, se tarkoittaa, että kuvakerronnassa pitäisi käyttää kaikkia sen keinoja mahdollisimman tehokkaasti. Eli kuvakerronta on rakennettava eri kriteereillä kuin tekstikerronta, ja se johtaa välttämättä eroihin, joiden kautta narratiivit vaikuttaisivat tiukasti tulkiten kertovan eri kertomuksen.

Mielestäni kerrontaan tulisi tässä vertailussa suhtautua kuten kieleen. Kielen yksittäiset osat, eli sanat eivät ole tarkkailun alla oleva asia, vaan se, mitä tietoa ne yhdessä välittävät vastaanottajalle. Kerronnassa siis en näe niin tärkeänä, että narratiivien ilmiäsu on tarkalleen sama, vaan että niiden välittämä draamallinen merkitys säilyy samanlaisena.

Jos siis nähdään, että kerronta on muutakin kuin osiensa summa, voidaan vertailla narratiivien draamallista merkitystä, eli käyttää O'Toolen mallia sen välittymisestä, ja tarkastella, ovatko narratiivien osien luomat jännitteet ja niiden laukeamiset samanlaisia. Päätapauksia ei ole muutettu, kertomusten temaattinen käsittely on samanlaista, ja päähenkilön tehtävä ja sen onneton päätös on edelleen merkitykseltään sama. Lisäykset vain auttavat juonta välittämään paremmin.

Silti uuden kohtausten läsnäolo tekee sarjakuvasta kertomuksena jonkin verran erilaisen. Se ei kuitenkaan ole välttämätön siinä mielessä, että kertomus ei olisi ilman sitä kokonainen. Lisäys on tehty vain siksi, että koettiin, että lukijaa on hyvä palkita jollakin kliimaksin jälkeen, eli lisätä laskevaa toimintaa sen verran, että se riittää purkamaan tapahtumat lukijalle. Teksti ja sarjakuva ovat siis melkein sama kertomus. Niiden ero on sarjakuvaan tuodussa lisämateriaalissa, joka hie- man muuttaa tarinakokemusta, mutta jota ilman sarjakuva olisi köyhempi.

Kertomusta voidaan luoda suoraan kuvakerronnaksi ilman muita vaiheita, mutta laajoissa kokonaisuuksissa se hyvin vaivalloista. Kirjoittamalla ensin kertomus, ja luomalla sitä hyödyntäen sen kertovan tarinan välittävä toiminnan kuvaus, eli käsikirjoitus saadaan aikaan aineisto, mitä hyödyntämällä on helpompi suunnitella kuvakerrontaa. Toivonkin, että esittelemästäni metodista on aikanaan hyötyä jolle kulle muulle, joka kamppailee sarjakuvakerronnan parissa.

## 7. Lähdeluettelo

Pääasialliset lähteet:

Ahonen, Lauri & Ahonen, Jaakko, *Pikku Närhi*, 2012, julkaisematon

Aristoteles, *Poetics*, 2008, The Gutenberg project, [http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk\\_files=1447522](http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1447522) (23.03.2012)

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 1980, New York: Cornell University Press.

Cobley, Paul, *Narratology / The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, 2005, Baltimore: Johns Hopkins University Press

McCloud, Scott, *Understanding Comics*, 1993, New York: HarperCollins.

McCloud, Scott, *Making Comics*, 2006, New York: HarperCollins.

O'Toole, John, *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning*, 1992, London: Routledge.

Peirce, C. S. (koonnut: Nathan Houser), *The Essential Peirce, Volume 2: Selected Philosophical Writings, 1893-1913*, The Peirce Edition Project, 1998, Indiana: Indiana University Press

Toissijaiset lähteet:

*Citizen Kane* (Citizen Kane – sensaatioiden mies, 1941), Ohjaus: Orson Welles.

E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 1956, Boston: Mariner Books

Musturi, Tommi, *Toivon Kirjat - Sarjakuvamaailman luomiskertomus*, 2008, Aalto-yliopisto, Taideteollinen Korkeakoulu, visuaalisen kulttuurin laitos, graafisen suunnittelun osasto

*Oxford English Dictionary Online*, ”narrate, v”. Oxford University Press, 2007, <http://www.oed.com/view/Entry/125146> (23.03.2012)

Smith, Ron, 1947, *A Horror Story Shorter by One Letter Than the Shortest Horror Story Ever Written*, Anthony Boucher, New York: Doubleday

Tikkanen, Petteri, *Kanerva ja yks juttu - graafisen kertomuksen tuotannon vaiheet*, 2006, Aalto-yliopisto, Taideteollinen Korkeakoulu, visuaalisen kulttuurin laitos, graafisen suunnittelun osasto

Kuvalähteet:

Freytag, Gustav, *Die Technik des Dramas*, 1893, Y. Preiss & J. Matoni, [http://www.matoni.de/technik/tec\\_inh.htm](http://www.matoni.de/technik/tec_inh.htm) (23.03.2012)

Ware, Chris, *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, 2000, New York: Pantheon Books

## 8. Liite: *Närhen muotokuva*, alkuperäinen kertomus

### Närhen muotokuva

Jaakko Ahonen, 2010

Elipä kerran eräässä suuren suuressa talossa hyvin pieni ja pelokas närhi äitinsä kanssa. Pikku närhen äiti oli hyvin sairas, ja pikku närhi joutuikin pitämään tästä huolta – ja miksei olisi pitänyt, sillä pikku närhi näet rakasti äitiään hyvin paljon.

Närhiäiti oli niin kipeä, ettei aina jaksanut nousta sängystään ylös. Tällöin pikku närhi joutui tuomaan tälle ruokaa ja vettä. Pikku närhi istui usein pitkään äitinsä vuoteen vierellä.

”Oletko sinä siinä? Oletko sinä siinä vielä?”, hauraan hauras närhiäiti kysyi joskus.

”Olen tässä, äiti”, pikku närhi vastasi.

”Kiltti tyttö. äidin tyttö”, Närhiäiti sanoi ja hymyili jotenkin tuskallisesti.

Pikku närhi ei ollut koskaan käynyt talon ulkopuolella, niin kauhean suuri talo se oli. Talo oli myös vanha, hirveän vanha. Maali rapautui hiljalleen irti sen seinistä. Pikku närhi käveli usein talon käytävillä ja katseli seinillä roikkuvia muotokuvia. Ne esittivät hyvin vakavaimmeisiä ja arvokkaita närhiä. Pikku närhelle tuli aina pikkiriikkisen pieni olo, kun hän katseli kuvia. Silti hän katseli niitä.

Pikku närhi mietti usein, oliko talon ulkopuolella jotakin muuta. Ehkä siellä oli toisia närhiä? Silloin närhiäiti kurottaui sängyllään puoliksi istuvaan asentoon ja kertoi:

”Talon ulkopuolella on hyvin, hyvin paha paikka. Saattaa olla, että siellä on toisia närhiä. Mutta ne närhet ovat pahoja. Ne haluavat vain nokkia silmät pienten närhien ja näiden äitien päästä”.

”Mutta miksi ne haluavat satuttaa meitä”, pikku närhi kysyi, sillä hän pelkäsi aivan hirveästi.

”Koska ne ovat pahoja lintuja – lintuja, jotka tulevat ulkopuolelta”.

Pientä närheä pelotti hirveästi ajatus pahoista ulkopuolelta tulevista linnuista, jotka haluaisivat satuttaa häntä tai hänen rakasta, rakasta äitiään. Niiden siivet ja sulat olivat tyystin erilaisia kuin heillä. Niiden päässä oli tyystin erilaisia ajatuksia kuin heillä. Niinpä pikku närhi peitti tunnollisesti kaikki ikkunat koinsoymillä verhoilla – siitä ei ollut kuitenkaan haittaa, sillä ulkoa tuleva valo oli harmaata, tympeää ja likaista. Pikku närhi istui sen sijaan kynttilänvalossa ja kuulosteli talon ulkopuolelta tulevia ääniä. Pienikin lattialautojen narahdus sai pikku närhen hirveän pelon valtaan, jolloin tämän oli piilouduttava sängyn alle – niin hirveästi häntä pelotti.

Eräänä harmaana päivänä – vai oliko silloin ilta? – pikku närhi kuuli koputusta talon ulko-ovelta. Hän vetäytyi välittömästi nurkkaan ja kiersi siipensä ympärilleen. Pikku närhi ei ollut koskaan avannut ulko-ovea, hän näet ajatteli sen olevan jonkinlainen koriste.

Koputus jatkui. Ja jatkui. Pikku närhestä tuntui kuin aika olisi jotenkin venynyt silkkaa ilkeyttään ja jättänyt hänet epätietoisuuden valtaan. Hän saattoi kuvitella ilkeämieliset, ulkopuoliset linnut, jotka olivat ovella vain tappaakseen hänet ja hänen äitinsä – niiden pahansuovat, kiiltävät silmät ja mustat siivet. Koputus jatkui.

Äkkiä pikku närhi löysi rohkeutta jostakin pienen pienestä sopukasta syvältä itsestään. Ehkä hän kykenisi karkottamaan tunkeilijat. Ehkä ne eivät uskaltaisi tulla enää uudestaan. Ja hän ja äiti



olisivat aina turvassa. Pikku närhi keräsi kaiken pienen rohkeutensa ja avasi oven.

Ihme ja kumma! Oven ulkopuolella oli aivan samanlainen käytävä kuin pikku närhen talossa – se tuntui jatkuvan toisen talon uumeniin. Oven edessä makasi haavoittuneen, laihan ja kiusatun näköinen närhi. Tämän sulat olivat siistimättömät ja silmät sameat. Se viittooi siivellään pikku närheä kohti ja sanoi:

”Auta minua”.

Pikku närhi ei sanonut mitään.

”Auta minua. Ole kiltti ja auta. Minä olen niin hirveän yksinäinen”.

Pikku närhi ei vielääkään sanonut mitään.

”Auta minua. Autathan?” toinen närhi kysyi.

Silloin pikku närhi ei enää kestänyt. Hän sanoi:

”Sinä olet paha ja ilkeä! Vihaan sinua! Vihaan vihaan VIHAAN!!”

Sitten pikku närhi hyökkäsi maassa makaavan närhen kimppuun ja nokki tältä silmät päästä. Toinen Närhi valitti, mutta pikku närhi ei välittänyt. Varmistuttuaan, että toinen ei enää uhkaisi häntä, pikku närhi pakeni sisälle ja sulki oven. Hän juoksi äitinärhen huoneeseen.

”Äiti, äiti! Arvaa mitä! Paha närhi yritti tulla tänne ulkopuolelta, mutta minä tapoin hänet! Nyt me olemme turvassa!”

Äitinärhi makasi sängyssään eikä sanonut mitään. Pikku närhi meni lähemmäksi. äidin silmät olivat jotenkin lasittuneet ja tämän ilme oli jähmettynyt hämmästyneeseen ja jotenkin loukkaantuneeseen ilveeseen. äidin sängyssä oli suuri läikkä hyvin pahanhajuista pissaa. Pikku närhi tajusi, että äiti oli kuollut. Pikku närhi käveli pois äidin luota ja sulki oven hiljaa perässään, kuin varoen herättämästä tätä.

Pikku närhi ei poistunut talosta koskaan. Joskus se kuuli koputusta ovelta, mutta se ei koskaan avannut. Ennen pitkää koputusta ei enää kuulunut, mutta pikku närhi teeskenteli, ettei välittänyt. Se vietti päivänsä katsellen pölyttyviä, ankaria muotokuvia toisista närhistä.

Eräänä päivänä talon seinälle oli ilmestynyt uusi muotokuva. Se esitti hyvin pelokasta ja pientä närheä, joka oli suojautunut siipiensä alle kuin kuvitellen, että ne jotain turvaa soisivat. Senkin kuvan ylle laskeutui hiljalleen kevyt, välinpitämätön pölykerros.

Talo oli tyhjä, eikä sieltä kuulunut enää koskaan ääniä. Se vain oli. Se ei odottanut mitään.